



جامد أبو أحمد

# الواقعية السحرية في الرواية العربية



المكتبة  
الأدبية  
القاهرة

# الواقعية السحرية في الرواية العربية

حامد أبو أحمد

## الفهرس

- 5 ..... المقدمة -
- 23 ..... الواقعية السحرية فى أدب نجيب محفوظ، رواية "ليالى ألف ليلة" -
- 47 ..... قاع المدينة عند خيرى شلبى، رواية "الشطار" نموذجاً -
- 67 ..... رواية "نسف الأدمغة" وعالم المقابر الغربى -
- 93 ..... رواية "الفجرية ويوسف المخزنجى" لإدوار الخراط -
- 113 ..... الغيمة الرصاصية وبناء واقع نصى أسطورى -
- 137 ..... مذكره رواة الأخبار عن سيرة أمير المؤمنين الحاكم بأمر الله -
- 149 ..... الواقعية السحرية فى أدب محمد مستجاب -
- 165 ..... رواية "الشيء الآخر" والبطل المهزوم هزيمة مركبة -
- 181 ..... "عاشق الحى" ليوسف أبورية.. رواية الغياب والفقد -
- 197 ..... "لهو الأبالسة" .. رواية تهتم بتقنيات السرد وباللغة -
- 211 ..... "كتاب التوهمات" .. رواية الموت فى أدبنا الحديث -
- 225 ..... خصوصية المكان فى قصة "ومات خوفى" للكاتبة السعودية ظافرة المسلول -
- 241 ..... عمل ناضج فى الواقعية السحرية لكاتب لم يكن له اهتمام بأدب أمريكا اللاتينية -
- رواية "عبد الله يقرأ طول الليل ويشرى تكتب طول الليل" للأديب السكندرى
- 257 ..... محمد خيرى حلمى
- ملحق فى القصة القصيرة
- 277 ..... القصة القصيرة عند عبد العال الحمامصى -
- 291 ..... سعيد الكراوى عاشق القصة القصيرة. قراءة فى مختاراته القصصية "كشك الموسيقى" -
- 307 ..... المجموعة القصصية "قرن غزال" للقاى خيرى عبد الجواد -

## المقدمة

يظن بعض الكتاب في مصر والعالم العربي أن الواقعية السحرية ليست أكثر من الدخول في عالم الجن والعفاريت وما إلى ذلك مما نسميه بالجانب العجائبي في حياة الإنسان، والذي تمثله عندنا خير تمثيل قصص "ألف ليلة وليلة" و"حواديت الجدات". ولكن الحقيقة أن المسألة أعمق من ذلك بكثير سواء فيما يتعلق بتراثنا القصصى والإبداعات القائمة على رواية الأخبار والحكايات وغير ذلك، وبعضها يدخل في الكتابات التاريخية نفسها بوصفها كذلك، أو فيما يتعلق بهذا التيار الجديد "الواقعية السحرية" الذي حظى خلال النصف الثاني من القرن العشرين بانتشار عالمي لا مثيل له.

ونبدأ بالنقطة الثانية لنجد أن الواقعية السحرية لم تكن مجرد تيار ظهر فجأة، أو نشأ بالمصادفة، أو انبثق لمجرد أن كاتباً ما عنَّ له أن يدخل في رواية ما أو مجموعة روايات وأعمال قصصية بعض هذه العوالم الغريبة التي نطلق عليها صفة العجائبية، ولكن الواقعية السحرية، على العكس من ذلك، ظهرت نتيجة لمجموعة من العوامل الفاعلة والمؤثرة، من بينها عامل التطور الإبداعي. وقد تحدث عن ذلك الناقد خواكين ماركوف في كتابه عن "أدب أمريكا اللاتينية من الحداثة إلى أيامنا" (طبعة إسباسا كالمبي، مدريد، ١٩٨٧ ص ٢١٦) حيث رأى أنه من بين المفاجآت العديدة التي انطلوت عليها رواية "مائة عام من العزلة" التناول الذي حدث لما هو سحري وما هو عجائبي. وهما أمران كان عصر النهضة الأوروبية قد وقف ضدهما، واعتبرهما من مخلفات العصر الوسيط عندما نادى بشعار سيادة العقل. ولكن العالم السحري، على الرغم من ذلك، ظل موجوداً في عناصر فولكلورية عديدة استمرت بصورة عملية إلى أيامنا الحاضرة، وبصفة خاصة في الثقافة الشعبية التي احتفت بالسحر والرُّقى



والتعاويد، وكانت لها جذورها الممتدة فى العصر الوسيط. وقد حورب هذا التوجه بشدة من قبل محاكم التفتيش، وعصر التنوير فى القرن الثامن عشر، والوضعية المنطقية، ولكن الاهتمام بهذا العالم السحرى الغامض لم ينقطع أبداً.

نعرف كذلك أن الواقعية السحرية فى أمريكا اللاتينية جاءت نتيجة لأمرين لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر وهما أن كُتّاب هذه القارة خلال القرن العشرين كانوا شديدي الاهتمام بملاحقة التطور الإبداعى فى العالم وخاصة فى القارة الأوروبية بل وفى أمريكا الشمالية أيضاً. وقد كان لهم إسهامات فعالة فى الحركات الطليعية التى ظهرت خلال العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين مثل المستقبلية، والانطباعية، والتعبيرية، والتكعيبية، والدادائية، والسيرالية وغيرها، بل إن بعضهم تزعم بعض هذه الحركات مثل بيثينتى أويويرو رائد حركة الابتداعية، وخورخى لويس بوريس (الماورائية)، فضلاً عن رائد حركة الحدائث فى العالم المتحدث بالإسبانية وهو الشاعر النيكاراجوى روبن داريو. وكان لوليم فوكنر كاتب أمريكا الشمالية الكبير تأثير بالغ على كُتّاب أمريكا اللاتينية أو الجنوبية، وقد اعترف بذلك كثيرون منهم، ولعل كتاب ماريو بارجس يوسا عن "جابريل جارشيا ماركيز- قصة متمرّد" الصادر عام ١٩٧١ هو أبرز دليل على ذلك. فكُتّاب أمريكا اللاتينية إذن كانوا منخرطين بقوة فى الأدب العالمى، وقد تأثروا بكل التطور الذى حدث فى القصة والرواية عند فرجينيا وولف، وجيمس جويس، ووليم فوكنر، وفرانز كافا وسواهم. تأثروا أيضاً بالتطورات التى حدثت فى الشعر وبخاصة الحركة السيرالية التى انطلقت عام ١٩٢٤ من الشعر (البيان السيرالى لشاعرى فرنسا لويس أراجون وأندريه بريتون) ثم انتقلت إلى الإبداعات الأخرى فى القصة والرواية، حتى اعتبرها بعض الكُتّاب والنقاد مرحلة تطور جديدة عملاقة فى تاريخ الفن والإبداع تشبه المراحل السابقة الكبرى: الكلاسيكية والرومانتيكية والحدائث. إضافة إلى ذلك فإن القرن العشرين كان يشهد عودة الأسطورة، ولهذا قال خورخى لويس بورخيس: "إن الأسطورة تقع فى بداية الأدب وفى منتهاه". وقد سبق أن قمت بتفصيل هذه المسائل فى مقدمتى لكتابى "فى الواقعية السحرية". ولهذا فإن الظن بأن "الواقعية السحرية" موجودة فقط فى العجائبي، وأننا لذلك أولى الناس بها وأكثرهم معرفة

بأصولها وتجلياتها هو مجرد وهم خاطئ، لأن الواقعية السحرية بمفهومها الحديث تقوم على ثلاثة ارتباطات أساسية هي العجائبي، والأسطوري، والسيرالي. وهذه الارتباطات الثلاثة لها هي نفسها ارتباط آخر أقوى وأهم هو التطور الذي حدث في الفن الحديث، وفي مثل حالتنا في كتابة القصة والرواية بصفة خاصة. فالذي يستطيع أن يدخل عالم الجن والعفاريت (الجانب العجائبي) في إبداعه الروائي وليس لديه وعي بالتطور الذي حدث في فنون الرواية لن يقدر على تقديم شيء ذي بال في مجال الواقعية السحرية، ويمكن أن يكون عمله مجرد أكاذيب لا ترقى إلى مستوى الفن الحقيقي. ولدى أمثلة من ذلك أرى أنه ليس من المفيد أن نذكرها أو أن نشير إليها : فالكتابة غير الجيدة يسقطها تعاقب الليل والنهار. فمن الذي يمكنه أن يكتب رواية جيدة الآن وليس لديه معرفة بتيار الوعي، والتحليل النفسي، واستبطان الشخصية لاستخراج العالم الخفى الذى يمور فى داخلها، واستخدام التقنيات المحدثه التى تعمق الأحداث وتمنحها قوة غير عادية. إن فن الرواية الآن لم يعد مجرد مجموعة أحداث تمضى حسب البناء التقليدى بداية ووسطا ونهاية، فهذا النوع يصلح فقط لمسلسلاتنا التافهة التى لا تقدم ولا تؤخر، وإنما الفن الروائي الآن فن معقد، متشابك، يغور فى أعماق النفس كاشفاً عن الخبايا التى تنطوى عليها حياة الإنسان، وإن كان هذا التعقيد والتشابك لا يصل إلى حد الاستغلاق والإبهام لأنه والحالة هذه يسحب من الفنان أى قدرة على التواصل مع الآخرين. فالفن حياة، ووعى وقدرة على التوصيل، ومتعة يمكن أن يحس بها القارئ وهو يقرأ أكثر الأعمال عمقاً ودخولاً فى مجال التحديث مثل روايات الكاتب الأرجنتيني خوليو كورتاثار، والبرتغالي خوسيه ساراماجو، والتركي أورهان باموق وغيرهم. ولا شك أن كتاب "الواقعية السحرية" كانوا هم أيضاً من أكثر الكتاب عمقا، وقدرة على إقامة بناء حديث معقد لكنه فى الوقت نفسه سهل التناول، وقد أدى هذا، فى العالم الغربى بالطبع، إلى جذب ملايين القراء من شتى بقاع العالم.

فالواقعية السحرية إذن نموذج أدبي فريد جمع بين القديم والحديث : القديم ممثلاً فى العجائبي (قصص ألف ليلة وليلة وحكايات الجدات مثلاً) والحديث ممثلاً فى استخدام الأسطورة بالمفهوم الفنى والأدبى والثقافى الذى تبلور فى كتب وأعمال كثيرة

خلال النصف الأول من القرن العشرين، وفى الوعى بالجانب السيريالى أو مافوق الواقع والتقنيات الجديدة التى جاء بها. ومعروف أن السيريالية ماكانت لتنشأ لولا تطور الأبحاث فى علم النفس واهتمامها بالجوانب الباطنية للإنسان وانعكاساتها على الواقع اليومى، كذلك تطور وعى الإنسان واتجاهه نحو العوالم الخفية فى حياته وتأثيرها على وجوده ورؤيته للعالم وللكون. فالواقعية السحرية إذن هى كل هذا. وقد أطلت فى هذه النقطة حتى لا أسمع مرة أخرى من يأتى فى ندوة ويقول لى : "إن الواقعية السحرية ماهى إلا بضاعتنا ردت إلينا". وهذه المقولة على الرغم مما تنطوى عليه من خطأ شنيع فإن فيها جانباً صادقاً، وهذا يدخل ضمن مانسميه بالجنور، ولهذا فإننى سوف أناقش هذه النقطة عندما أتحدث عن جنور الواقعية السحرية فى التراث العربى، والمهم ألا نخلط بين الأشياء : فالواقعية السحرية حركة حديثة نشأت فى أمريكا اللاتينية وازدهرت لتلقى اهتماماً واسعاً فى كل أنحاء العالم. وهذه الحركة لها جذور عندنا تأثر بها كُتّاب أمريكا اللاتينية أنفسهم واعترفوا بذلك. وهذه هى المعادلة التى ينبغى أن نكون على وعى بها ونحن نتحدث عن الواقعية السحرية أو ندرسها أو نقارنها بهذا التيار أو ذاك، أو نحاول أن نطبقها على أعمال قصصية وروائية.

### البيئة المواتية

تحدثت من قبل عن أمرين كان من اللازم منطقياً وإبداعياً أن يؤدىا إلى ظهور الواقعية السحرية فى أدب أمريكا اللاتينية، أولهما ملاحقة كُتّاب هذه القارة للتطور الإبداعى فى العالم، والثانى، وهو ما نناقشه الآن، يتصل بالأوضاع الحياتية فى هذه القارة وكيف كانت مشجعة لظهور هذا التيار. ومما لا شك فيه أن الكُتّاب الكبار كانوا واعين بما تعيشه هذه القارة من أوضاع غريبة. يقول جارتيا ماركيز : "إننا نحن كُتّاب أمريكا اللاتينية والكاريبى ينبغى أن نعترف ونسلم بأن الواقع أفضل منا جميعاً. فقدرنا، وربما مجدنا كذلك، هو أن نقلده بتواضع وبشكل أفضل فى إطار المتاحة لنا".

والأفضلية هنا ليست بالمعنى القيمي، وإنما يقصد أن الواقع بما ينطوى عليه من غرائب وتناقضات وأشياء مثيرة للدهشة لا يتطلب أكثر من نقله إلى الورق. فهذا الواقع يغرابته وشنوده أكثر قدرة على الإثارة وأفضل بكثير من مخيلة الكاتب، لأن الكاتب مهما تخيل لن يستطيع صياغة عالم كهذا العالم الواقعي. وغاية ما يفعله الكاتب أن يكون موهوباً، وأن يكون بناؤه للرواية محكماً، وأن يقدم رواية حديثة فيها عمق وبساطة في آن، وأن يستطيع تمثل هذا الواقع بكل جوانبه، وفي هذه الحالة لن يكون هذا الواقع إلا واقعاً سحرياً. ومعروف أن الحكام الدكتاتوريين في أمريكا اللاتينية قد لعبوا دوراً كبيراً في صياغة هذا الواقع الغريب. ومن يتابع أقوال وأفعال الدكتاتوريين يعرف أن لديهم قدرة لا مثيل لها على تطويع كل شيء لما يدور في ذهنهم. فمنذ أيام قلائل (وأنا أكتب هذا الكلام يوم الأحد ١٤/١٠/٢٠٠٧) صرح أحد الحكام العرب قائلاً: "إن الديمقراطية ذات الأحزاب المتعددة هي عار تروج له الحكومات التي تعامل شعوبها مثل الحمير وتنكر عليهم السلطة الحقيقية". ولا شك أن السلطة الحقيقية في نظره هي سلطة تلك اللجان الوهمية التي لا تفعل شيئاً إلا لمصلحة الحاكم، وتمديد استمراره في السلطة.

فأمريكا اللاتينية قارة عانت من تداخل العصور : القدم والحداثة في وقت واحد. ولهذا فإنها - كما قال أوكتابيويث- تعيش واقع الحداثة المتناقضة وإضافة إلى ذلك فإن هناك نوعاً من الإبهام يغلف الوضع التاريخي لهذه القارة كما يقول خايمي ميخيا : "إن هذا الإبهام هو الخطيئة الأصلية لقارة فرض عليها منذ البداية أن تخضع للحاجات التوسعية للإمبراطوريات العظمى التي نظرت إليها بوصفها مصدراً للمواد الأولية، وسوقاً لتصريف منتجاتها الصناعية في أوج العصر الصناعي".

وأنا أعتقد أن هذا الوضع التاريخي المبهم الذي أثار شهية الإمبراطوريات العظمى تجاه هذه القارة فضلاً عن واقع الحداثة المتناقضة هما اللذان أديا إلى ظهور الأوضاع الغريبة في أمريكا اللاتينية، ومن أهمها وأبرزها ظهور الدكتاتور بصورته البشعة في معظم بلدان القارة. وسوف نتوقف هنا عند اثنين فقط أحدهما من



جواتيمالا، والثانى من نيكارجوا. الأول هو الدكتاتور إسترادا كابريرا Estrada Cabrera الذى جسده ميغيل أنخل أستورياس فى روايته المشهورة "السيد الرئيس". وهذا الدكتاتور حكم دولة جواتيمالا خلال الفترة من بداية القرن العشرين إلى بداية العقد الثالث منه، زهاء عشرين عاماً، عانى الشعب خلالها أشد المعاناة. فقد حوّل كابريرا البلاد إلى سجن كبير، وانتشرت المحسوبية والفساد بصورة لا مثيل لها، وكانت أى همسة تحسب على صاحبها مما جعل الناس يعيشون فى حالة خوف ورعب دائمين. ويروى لنا أستورياس أن الدكتاتور لكثرة ما عرف عنه من فظاعة وعنف وتسلط، عندما سقط واقتيد إلى السجن لم يصدق الناس هذا الخبر وقالوا إن الشخص الذى تم القبض عليه مجرد شبّيه أو بديل له. وبهذا تحول الدكتاتور فى أذهان الناس إلى أسطورة أو شخص أسطورى لا يمكن المساس به وقد حرص أنخل أستورياس فى رواية "السيد الرئيس" على أن يقدم لنا صورة للدكتاتور وللناس من حوله. فالدكتاتور حريص على أن يظل الناس فى حالة موات، وهم فعلاً كذلك. ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل إنهم كانوا يتشابهون فيما بينهم فى نومهم الشبيه بالموت، مثلما يختلفون فيما بينهم حين يستأنفون كفاحهم من أجل الحياة مع مطلع كل شمس. كان بعضهم يفتقرون إلى أيسر مطلب من مطالب الحياة، ويضطرون للجوء إلى الأعمال الشاقة كى يكسبوا قوت يومهم، على حين أن بعضهم الآخر يحصلون على ما يفيض عن حاجتهم عن طريق موارد الكسل المحظوظ باعتبارهم من أصدقاء الرئيس أو من ملاك العقارات أو المرابين أو الموظفين الذين يشغلون سبعة أو ثمانية مناصب حكومية مختلفة، أو مستغلى الامتيازات والمعاشات والشهادات المهنية ونوادى القمار وحلبات مصارعة الديكة، وفقراء الهنود، ومصانع الخمور، وبيوت الدعارة، والبارات، والصحف المدعمة من الدولة. لكن هذا الاختلاف بينهم فيما يتعلق بحظوظ الحياة والعيش لا يمنع من أنهم جميعاً فى حالة سبات يشبه الموت، لأن الوضع فى النهاية صار مستعصياً على التحديد. كما يقدم أستورياس صورة الرئيس وهو يدعم الفساد أو يحض عليه، أو يعلم بما يجرى ويدعى عدم العلم. وكل هذا بالطبع أدى إلى شيوع الفساد فى المجتمع بصورة لا مثيل لها لدرجة أن مدير الصحة لكى يربح حفنة من النقود يضحي بمائة



وأربعين رجلاً. أما الدكتاتور الآخر فهو أناستاسيو سوموئا الذى حول نيكارا جوا إلى جمهورية وراثية، وبدأ حكمه فى الثلاثينات من القرن الماضى، ولم يسقط إلا عندما ثارت ضده الجبهة الساندينية فى السبعينات. وكان سوموئا لا يتورع عن استخدام أساليب وحشية ضد خصومه السياسيين ومعارضيه. وقل مثل ذلك فى كثير من بلدان القارة، ولهذا ظهرت فى أمريكا اللاتينية، خلال القرن العشرين، روايات كثيرة عن الدكتاتور وعن النزعة العسكرية المهيمنة، نذكر منها، إضافة إلى ما سبق "رجال من الذرة" لميجيل أنخل أستورياس، و"موت أرتيميو كروث" لكارلوس فوينتس، و"المعزول الكبير فى القصر" لرينيه أفيليه فاييلا، و"المدينة والكلاب" لماريو بارجس إيوسا، وكذلك له أيضاً "محادثة فى الكاتدرائية" و"حفلة التيس"، و"اختطاف الجنرال" لديميتريو أجيليرا مالطا، وأنا الأعلى" لأوجستورواباستوس، و"خريف البطريق" لجابرييل جارتيا ماركيز وغيرها.

وينبغى الإشارة هنا أيضاً إلى الوضع التاريخى لأمريكا اللاتينية، حيث تعرضت هذه القارة لكل صنوف البشاعة والقسوة والاستغلال من جانب المستعمر الأوروبى، وبعد ذلك الأمريكى منذ الكشف الجغرافى عام ١٤٩٢م إلى فترة متأخرة جداً من القرن العشرين، إن لم يكن إلى الآن. ولم يتورع المستعمرون عن استخدام وسيلة الإبادة الكاملة ضد أهل البلد الأصليين (الهنود الحمر)، وعن السلب والنهب وسفك الدماء. وقد ظهرت فى ذلك كتب لا حصر لها. وفى القرن التاسع عشر عندما ازدهرت تجارة الموز عانت هذه القارة من كل صنوف الاستغلال على النحو الذى نعانى نحن الآن فى العالم العربى بسبب ظهور البترول وتحوله ليصبح عصب الصناعات والحضارة الحديثة. وبالطبع كانت هذه الأوضاع تمثل عوامل مهمة فى نشر مساحات الفقر والأوضاع المتدهورة بالنسبة لسكان هذه القارة. وقد استطاع جابرييل جارتيا ماركيز فى روايته المشهورة "مائة عام من العزلة" أن يجسد هذه الأوضاع فى أمكنة وشخصيات وأحداث لغتت إليه الأنظار من كل أنحاء العالم. وقد عكس هذا المؤلف القدير الأوضاع بصدق ووعى وفهم فجاءت الرواية نموذجاً بارزاً وقوياً وملهماً فى الواقعية السحرية، حيث يختلط الواقع بالخرافة بالسحر بالأسطورة ليقدم نماذج من

البشر يتمثل فيها هذا الوضع الغريب الذي عاشه سكان هذه القارة. ولهذا استحدث ماركيز مكاناً سحرياً هو "ماكوندو"، الذي لا يزيد في الواقع عن كونه ضيعة من الموز، لكنه يحمل ملامح وعناصر من كل القرى والأماكن في منطقة الكاريبي بصورة خاصة وفي أمريكا اللاتينية بصورة عامة. وفي هذا يقول الناقد الكولومبي داسو سالديفار : "إن ثيناجا وجواكامايل وإشبيلية وفونداثيون وأراكاتاكا تشكل حالياً مجموعة قرى ضائعة طرحها التاريخ خلف ظهره. وبالطبع فإن هذا لم يحدث عبثاً. فخلال العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين كانت هذه القرى تشكل العصب المركزى لعمليات النهب التي كانت تقوم بها الشركة التي كانت تحتكر الموز، وهى الشركة المتحدة للفواكه".

### جذور عربية تراثية

من الأشياء المهمة فى الواقعية السحرية، بالنسبة لنا، أن كتّاب أمريكا اللاتينية الذين كتبوا فى هذا التيار اعترفوا بأن "آلف ليلة وليلة" كانت جزءاً من تكوينهم. وفى ذلك يقول جارتيا ماركيز فى حوار مع إرنست شو نشر عام ١٩٦٧ : "إننا نحن كتّاب أمريكا اللاتينية لم ننتبه إلى أن "حواديت" الجدة تنطوى على أشياء خيالية تفوق الوصف، يؤمن بها الأطفال عندما تحكى لهم ويسهمون فى صياغتها، وهى أشياء غريبة جداً تبدو كأنها مأخوذة عن "آلف ليلة وليلة". إننا نعيش محاطين بأشياء غريبة وخيالية فى حين أن الكتّاب يصرون على أن يقصوا علينا وقائع غير مباشرة ليس لها أية أهمية". ويذكر ماريو بارجس يوسا أن أول كتاب عرفه ماركيز فى حياته، وعمره سبع سنوات فقط هو كتاب "آلف ليلة وليلة". وقال خورخى لويس بورخيس، وهو كاتب مهم فى الواقعية السحرية، فى كثير من حواراته إن "آلف ليلة وليلة" أحد ستة كتب أو عشرة يحملها دائماً فى أسفاره أو توضع على مكتبه. ولبورخيس مقال مهم عن مترجمى الليالى إلى اللغات الأوروبية قمت بترجمته ونشره فى كتابى "فى الواقعية السحرية" وهو يعكس مدى اهتمام بورخيس بالليالى، وتأثره بها سواء فى كتاباته النقدية أو فى

قصصه، ومنها القصة المشهورة "الألف" التي ظهرت فى مجموعة تحمل هذا الاسم وكانت لها أصداء واسعة فى كل أنحاء العالم.

الليالى العربية إذن جزء مهم فى تكوين الواقعية السحرية، وإن كان من اللازم ألا نبالغ فى مثل هذه المسائل، ولكن ينبغى أن نضع كل شىء فى موضعه الصحيح. فالليالى العربية جزء فى تكوين الواقعية السحرية لكنها ليست كل الواقعية السحرية، ولهذا فإننى فى اختياري للنصوص العربية التى قمت بتحليلها فى هذا الكتاب كنت حريصاً على تطبيق هذا الشرط، فلم أختَر أية رواية لجرد أن فيها هذا العالم العجائبي المتصل بالجن والعفاريت، وإنما كان اختياري قائماً على مجموعة من الشروط والعناصر التى تتحقق من خلالها الواقعية السحرية بمفهومها الحديث على النحو الذى فصلته فيما سبق.

وفى هذا الصدد أود أن أشير إلى أن جارتيا ماركيز فى حواراته الكثيرة حاول أن يميز دائماً بين الحرية والفوضى. فيما يتعلق بالحرية قال إنه بعد قراءته لقصة "المسخ" لكافكا اكتشف أن الأدب فيه إمكانيات أخرى غير الإمكانيات العقلية والأكاديمية التى عرفها أثناء دراسته. وفيما يتعلق بالفوضى قال إن المرء لا يمكن أن يخترع أو يتخيل كل ما يعن له دون ضوابط وإلا تحول الأمر إلى مجرد أكاذيب، والأكاذيب فى الأدب أكثر خطورة منها فى الحياة الواقعية. ومما قاله ماركيز فى هذا الشأن: "إن الأشياء الأكثر دخولاً فى حالة الاعتساف الظاهر تحكمها قوانين، والمرء يستطيع أن يزيح مساحة العقل بشرط ألا يقع فى الفوضى، أى فى اللاعقلانية المطلقة". وهو يقصد بذلك الفانتازيا على طريقة والت ديزنى التى قال إنها من أكثر الأشياء إثارة لكرهيته. وهذه الكلمات لماركيز تذكرنى بروائيتى قرأتها لأديبين عربيين، أحدهما من المشاهير جداً والآخر فى الظل، وقد حاول كل منهما أن يخترع ويتخيل كل ما يعن له دون ضوابط. فالأول المشهور جعل سائق شاحنة ضخمة يضاجع نساء القرى التى يمر بها فى الصعيد وهو على مقود السيارة. ولا شك أن هذه أكذوبة كبيرة تضاف إلى الأكاذيب الأخرى الموجودة فى الرواية، ولعله بذلك تصور أنه يكتب رواية

مهمة فى الواقعية السحرية. أما الآخر فقد اخترع، فى الرواية، مواسير مثل مواسير المياه والصرف الصحى تحمل ألواناً من الفول والطعمية فصلبها تفصيلاً : فهذا فول بالزيت العادى، وهذا فول بالزيت الحار، وذاك فول بزيت الزيتون.. وهلم جرا. أما الطعمية فهى الأخرى أنواع وأشكال تسير فى المواسير وتصل إلى البيوت. ولا شك أن الكاتب هنا قد تصور أنه يقدم رواية فى الواقعية السحرية لا مثيل لها، وأذكر أنه اختارنى أنا بالتحديد لأكون أحد المناقشين للعمل فى برنامج "مع النقاد". وبالطبع فإن مثل هذه الأعمال لم ألفت إليها لأنى كنت حريصاً على أن تكون النماذج المختارة داخلة بحق وصدق فى الواقعية السحرية. ولهذا عندما نهينى بعض الإخوة من الأدباء إلى أنه من المهم أن أقرأ عمليْن لنجيب محفوظ وهما "ليالى ألف ليلة" و"الحرافيش" قبل أن أختِم هذا الكتاب، قرأت الأولى فوجدتها فعلاً داخلة فى الواقعية السحرية، وهذه هى الدراسة الأولى فى الكتاب، وإنى أنتهز هذه الفرصة لأشكر كل من نهينى إلى ذلك. أما رواية "الحرافيش" فهى دون شك من أعظم أعمال نجيب محفوظ لكنها لا تدخل ضمن تيار الواقعية السحرية الذى خصصنا له هذا الكتاب.

وأود أن أنبه هنا إلى أن الكتاب يقدم نماذج فى الواقعية السحرية فى الأدب العربى المعاصر، وهى نماذج كثيرة على الرغم من أننى أعلم أن هناك روايات أخرى فى كل أنحاء العالم العربى تدخل ضمن هذا التيار، بل إن بعض الكتّاب ممن تناولناهم هنا لهم إبداعات فى هذا الشأن أكثر مما درسناه هنا. فخيرى شلبى -على سبيل المثال- قدما له روايتين فقط هما "السطار" و"نسف الأدمغة"، ونحن نعرف أن له أعمالاً أخرى تدخل ضمن الواقعية السحرية مثل "بقلة العرش" و"السنيرة" وإن دل هذا فإنما يدل على أن الجنور العربية التراثية لهذا التيار العالمى الحالى لعبت دوراً كبيراً فى تنبيه الكتّاب إلى أنهم يمكن أن يقدموا إبداعات قوية و متميزة فى الواقعية السحرية. ونود أن نشير هنا إلى أن أى كاتب موهوب لديه استعداد لأن يكتب فى أكثر من تيار وأكثر من اتجاه. فعل هذا نجيب محفوظ، وخيرى شلبى، وسواهما. وهناك كتّاب يتخصصون فى اتجاه واحد وبالطبع هذا لا يقلل من قيمتهم طالما صدرت عنهم إبداعات قوية ومؤثرة، والأمثلة لا حصر لها فى ذلك. المهم هو الموضوع وطريقة تناول،

وقوة البناء، وإبداع شخصيات تأخذ طريقها إلى الحياة كأنها شخصية واقعية تدب على الأرض وتتعايش مع البشر وتخلد في الأذهان والعقول، وتعيش في الضمائر والخيالات.

فالجنور التراثية العربية تمنحنا الحق في أن يكون لنا باع طويل في الواقعية السحرية. وهذه الجنور تتبدى في كتب وأعمال كثيرة، نذكر من بينها هنا - على سبيل التمثيل فقط - الكتب التالية : ألف ليلة وليلة، كتاب التيجان في ملوك حمير، السير الشعبية، عجائب الهند، رحلة السيرافي، قصص الأنبياء، قصص القرآن، كتاب "الآغاني"... وغيرها كتب كثيرة تدخل في مجالات السرد بالمفاهيم التي نعرفها الآن، وتفتح المجال للخيال دون أية عوائق أو سدود، وتغوص في ميادين وعوالم غريبة ومدهشة. وكنا نتصور من قبل أن هذه الكتب ضد العقل، وضد العلم، وضد المنطق ولم يكن هذا التصور بعيداً أو في أزمان سابقة، ولكنه استمر إلى زماننا هذا. والدليل على ذلك ما جاء في المقدمة التي كتبها الأديب والناقد اليمني المشهور الدكتور عبد العزيز المقالح لتحقيقه لكتاب "التيجان في ملوك حمير" (صدر الكتاب عن مركز الدراسات والأبحاث اليمنية بصنعاء دون تاريخ) فقد ذكر الدكتور المقالح أنه عندما قرأ الكتاب في بداية حياته الأدبية (وكانت له طبعة وحيدة صدرت في الهند) لم تثر قراءته له أية حماسة، لأنه لم يزد في نظره حينئذ عن كونه مجموعة من الأساطير والأسمار والأخبار المثيرة خاصة ما يتعلق منها بأخبار آدم وبقية الأنبياء عليهم السلام، ومادار بين أبناء نوح من صراع فهذه كلها إسرائيليّات. ثم يقول الدكتور المقالح : "يبقى الجانب التاريخي أو الأسطوري من هذا الكتاب وهو الذي يشوق الباحثين والأدباء، وذلك لأن الأساطير أصبحت هدفاً في ذاتها، أضحت قيمة أدبية وفنية وإنسانية، وهذا ما كنت أجهله ولا أستطيع تصوره عندما تصفحت الكتاب لأول مرة". ويحكى الدكتور المقالح أنه دخل ذات يوم في مناقشة طويلة حول هذا الكتاب مع الأستاذ / فاروق خورشيد، فكان خورشيد يحدثه عن الكتاب كأنه يتحدث عن كنز ثمين، ويقول إنه فتح عينيه على عوالم عديدة وشكل بداية الصلة الحميمة بينه وبين اليمن شعباً وتاريخاً وحضارة وأساطير. إنه تحفة من الفن المكتوب. وكانت اليمن تحتفظ بنسخة واحدة من هذا



الكتاب هي الموجودة في الجامع الكبير والتي قرأها المقالح، وعندما قرأها للمرة الثانية من أجل التحقيق والنشر قال : "قرأته هذه المرة بعين وقلب الشاعر لا بعقل الباحث أو المؤرخ، وقد أدهشني حقاً، وحملني إلى عوالم من الخيال والأساطير تتضاءل أمامها تلك الأفلام الغريبة المدهشة التي تمطرنا بها استوديوهات هوليوود. فالكتاب - كما قال عنه الأستاذ فاروق خورشيد - تحفة فنية مرسومة بالكلمات".

وأنا أستطيع أن أقول الآن، بعد قراحتي الفاحصة للكتاب، إن حكاياته تتحقق فيها كل شروط الواقعية السحرية، ولو أن ماركيز أو غيره من كتّاب هذا التيار قرأ كتاب "التيجان" لقال فيه مثلاً قال ماركيز عندما قرأ أول فقرة من رواية المسخ لكافكا، والتي تقول إن جريجوريو سامسا استيقظ من نومه ذات صباح، في إثر حلم مزعج، فوجد نفسه في سريره قد تحول إلى حشرة هائلة، قال ماركيز لنفسه : "ياللهول !! هل يمكن أن يحدث هذا ! وفي اليوم التالي كتبت أول قصة لي ! " فكتاب "التيجان في ملوك حمير" المأخوذ عن وهب بن منبه برواية أبي محمد عبد الملك بن هشام عن أسد بن موسى عن أبي إدريس بن سنان عن جده لأمه وهب بن منبه، أقول إن هذا الكتاب الذي يقع في أكثر من ثلاثمائة صفحة حكاياته كلها تدخل في الجانب السحري بدءاً من أسطورة خلق الأرض، وأسطورة خلق الجنة ثم النار، وما يأتي بعد ذلك مما سوف نأخذ أمثلة قليلة جداً منه.

ويلاحظ أن وهب بن منبه ينسب روايته في العادة إلى من يسميهم أهل العلم، فيقول مثلاً فيما يتعلق بخروج آدم وحواء من الجنة : ولما أراد الله خروج آدم من الجنة للذي سبق في علمه قال : يا آدم اخرج أنت وزوجك من جوارى. قال وهب : قال بعض أهل العلم إن إبليس ركب الحية وكانت ذات قوائم أربع حين أتى آدم لياكل من الشجرة. قال لهم الله اخرجوا من الجنة، اهبطوا إلى الأرض بعضكم لبعض عدو. قال وسلبت الحية قوائمها، وأخذ جبريل بجناحه فرماه بجبل جى بخراسان (ص ١٦). وهكذا يأخذ وهب بن منبه الآيات القرآنية ويضيف إليها من خياله نسبة إلى بعض أهل العلم. والإضافات هنا واضحة : ركوب إبليس للحية، كون الحية بأربعة قوائم، سلب الحية

قوائمه، قيام جبريل بأخذ إبليس ورميه فى جبل بخراسان. وكثير من الحكايات المأخوذة عن آيات قرآنية تتم الإضافة إليها على النحو المذكور. فالراوى يترك لخياله العنان كى يضيف ما يشاء، وهو لا يكتفى بذلك بل ينسب هذه الإضافات الأسطورية إلى أهل العلم. وأحياناً يستخدم الراوى فعل زعم، فيقول مثلاً : وزعم بعض أهل العلم أنه يخرج منه (أى من جبل جى) الدجال فى آخر الزمان، ثم ينتقل إلى آدم فيذكر أنه عندما أمر بالخروج من الجنة أخذ منها جوهرة يمسح بها دموعه، فلما وصل إلى الأرض لم يزل يبكى ويستغفر الله ويمسح دموعه بتلك الجوهرة حتى اسودت من دموع الخطيئة.

ثم إن الراوى ينتحل أبياتاً من الشعر العربى على لسان آدم، وكان اللغة العربية كانت موجودة أيام آدم. ومن ذلك هذه الأبيات التى قالها آدم فى رثاء ابنه هابيل :

تغيرت البلاد ومن عليها	فوجه الأرض مغبر قبيح
وجاورنا عدو ليس يهدى	لعين لا يموت فأسترح
أيها هابيل يا ثمر الفؤاد	أبعد العين مسكنك الضريح
محل تخلق الأجسام فيه	ويبلى عنده الوجه الصريح
فعينى لا تحف عليك سحا	وقلبى الدهر محزون قريح

ويبدو أن وهب بن منبه توقع أن القارئ قد يسأل هل كان آدم يكتب العربية ؟ فحاول أن يناقش الموضوع مناقشة تبدو علمية قال وهب : قال جبير بن مطعم هذه القصيدة ليست لآدم هى منحولة. وقال ابن عباس : تكلم آدم بجميع الألسن التى نطق بها بنوه من بعده من عربى وعجمى، وهذه الأسماء لم تعلمها الملائكة فقالوا "سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم" (ص ٢٥). والكتاب ملئ بالأشعار العربية المنسوبة إلى بشر وأقوام كانوا موجودين قبل ظهور العربية بمراحل طويلة.

وأعتقد أن كتاب التيجان لم يكن ضمن مراجع الدكتور طه حسين عندما كتب عن نظرية الانتحال في الشعر العربي في كتابه "في الأدب الجاهلي" وفيه فصل عن شعر اليمن قال فيه إن أهل اليمن كانت لهم لغة أخرى غير هذه اللغة القرشية التي قيل فيها شعر اليمنيين، حيث يروون شعر المضاض بن عمرو وهو من أصهار إسماعيل، ويروون شعراً للحميريين وغيرهم. لكن ماورد في كتاب التيجان من شعر يعود إلى آدم ومن جاء بعده لا مثيل له. وعلى أية حال فإن طه حسين كان مدرّكاً تمام الإدراك أن العرب كانوا أصحاب خيال واسع، وهذا أدى بهم إلى الانتحال. يقول طه حسين في الكتاب المذكور (ص ١٧٦ طبعة دار المعارف) "للعرب خيالهم الشعبي، وهذا الخيال قد جد وعمل وأثمر، وكانت نتيجة جده وعمله وإثماره هذه الأقاصيص والأساطير التي تروى لا عن العصر الجاهلي وحده بل عن العصور الإسلامية التاريخية أيضاً".

ويخبرنا وهب بن منبه في كتاب التيجان أن العربية نزلت على هود ويقدم لنا مرثية حمير لأبيه سبأ وهي أول مرثية في العرب. وتقرأها فتحس أنها كتبت بلغة سهلة بسيطة. تقول الأبيات الأولى :

عجبت ليومك ماذا فعل      وسلطان عزك كيف انتقل  
فأسلمت ملكك لا طائعا      وسلمت للأمر لما نزل  
فيومك يوم وجيع العزاء      ورزؤك في الدهر رزء جلل  
فلا تبعدن فكل امرئ      سيدركه بالمنون الأجل

أما عن القصص السحرية فحدث ولا حرج. قالقمر يتكلم، على نحو ما نقرأ في القصة التالية : "فبينما النعمان بن يعفر جالس إذ طلع القمر وقد خسف، فبكى النعمان لما رأى القمر خاسفاً، وقالوا له : ما الذي يبكيك ؟ قال : أبكاني تغلب الدهر بأهله، لن ينجو من غدر هذه الدنيا وعثراتها شيء في الأرض ولا في السماء... إلخ" (ص ٦٩). أما شداد بن عاد فقد ملك الأرض كلها. وتحس وأنت تقرأ أنه لو كان قد تم

اكتشاف الأمريكتين أيام وهب بن منبه لوصول إليهما شداد بن عاد. وبالكتاب قصة  
التنين الطلسم وقصة لقمان فيها الكثير من السحر. وينقل ابن منبه عن محمد عبد الملك  
بن هشام، والرواية مسندة إلى آخرين، أن لقمان بن عاد عاش أربعة آلاف عام. أما  
الخنزير فقد وصل إلى الأندلس وسار إلى مطلع الشمس، وذو القرنين وصل إلى أرض  
الملائكة. ومن العجيب أن وهب بن منبه يأخذ الآية من القرآن الكريم ثم يبني عليها  
حكايات وقصصاً أسطورية. وينسب إلى ابن عباس هذا القول : حدثنا أسد عن أبي  
إدريس عن وهب عن عبد الله بن عباس أنه سئل عن ذي القرنين ممن كان ؟ قال : هو  
من حمير، وهو الصعب بن ذي مرثد. هو الذي مكن الله له في الأرض وآتاه من كل  
شيء سبباً (ص ١١٩). ويدقق كعب الأحبار في نسب ذي القرنين فيقول : "الصحیح  
عندنا من علوم أخبارنا وأسلافنا أنه من حمير وأنه الصعب بن ذي مرثد"، ويميز بينه  
وبين الإسكندر الأكبر فيقول : والإسكندر رجل من بني يونان بن عيص بن يعقوب بن  
إسحق بن إبراهيم الخليل، ورجاله أدركوا عيسى بن مريم صلوات الله عليه، منهم  
جالينوس وأرسطوطاليس، ودانيال.. إلخ (ص ١٢٠).

أما بلقيس ملكة سبأ المشهورة فأمها من الجن وأبوها الهدهاد. ويروى وهب بن  
منبه بالتفصيل قصتها مع الملك سليمان الواردة في سورة النمل. والهدهاد من ملوك  
حمير، ظل في الملك عشرين سنة فلما أحس بدنو الأجل أحضر جميع وجوه حمير  
وأبناء ملوكهم وأهل المشورة من بني قحطان فألقى عليهم خطبة عن فضل ابنته بلقيس  
ومن بين ما قال : "يامعشر حمير، إنني رأيت الرجال، وعجمت أهل الفضل وسيرتهم،  
وشهدت من أدركت من ملوكها، فلا والذي أحلف به ما رأيت مثل بلقيس رأياً وعلماً  
وحلماً، مع أن أمها من الجن، وإنني أرجو أن تظهر لكم عامة أمور الجن مما تنتفعون به  
وعقبكم ما كانت الدنيا.. إلخ" (ص ١٤٧).

ولن أستطيع في هذه المقدمة التوقف عند كل الكتب التراثية التي تدخل ضمن  
جذور الواقعية السحرية، ولذلك سوف أكتفي هنا بكتاب آخر لمؤلف هندي مسلم هو

كتاب "عجائب الهند بره وبحره وجزايره" لبُزْرُكُ بن شهریار وقد كتب له المقدمة الأستاذ يوسف الشاروني ونشرته مكتبة الدراسات الشعبية بهيئة قصور الثقافة فى مايو ١٩٩٨ . ويقول المؤلف الهندى فى بداية الكتاب : "إن الله تبارك وتعالى اسمه جل ثناؤه خلق العجائب عشرة أجزاء، فجعل تسعة منها فى ركن المشرق وجزءاً فى ثلاثة أركان الأرض، التى هى المغرب والشمال والجنوب، ثم جعل فى الصين والهند ثمانية أجزاء منها وجزءاً فى باقى المشرق" (ص٧٣).

والعجائب فى هذا الكتاب لا حصر لها . فالفرقى ينقلهم طير عظيم، والسمكة تكون امرأة أو العكس بالعكس، والسلفاة تتحول إلى جزيرة يمشى فوقها البشر الذين خرجوا من السفينة، والسمك المطبوخ تدل عظامه وغضاريفه على أن أصله من البشر، والحيات نظرتها وحدها تقتل، والفرام يحدث بين قردة وبحار، وسوق الجن، وطاقن السمندل وهو طائر أسطورى، وغير ذلك من حكايات وقصص أسطورية. ومعروف أن الكاتب الأرجنتيى المشهور خورخى لويس بورخيس، وهو كما ذكرت من قبل، من أساطين الواقعية السحرية استفاد كثيراً من أمثال هذه الكتب فى كل أعماله، ولفت بها كل أنظار العالم. وله كتاب مهم فى هذا الشأن عنوانه "كتاب الكائنات الخيالية" جمع فيه من كل ثقافات العالم ما كتب عن هذه الكائنات مثل المسخ El Centauro فى أساطير اليونان، وفرس البحر، والأقنوعان، وطاقن الفينيق (من أساطير العرب) والتين، وأبى الهول، والفينيق الصينى، والديك السماوى، والهوريات، وطاقن السيمرغ وغير ذلك. عدد كبير من المخلوقات المتخيلة تحظى المنطقة العربية والإسلامية بأكثر عدد منها.

ولا ننسى فى هذا الصدد أن نشير إلى كتاب "ألف ليلة وليلة" صاحب التأثير الواضح والمعترف به على كُتَّاب الواقعية السحرية فى أمريكا اللاتينية. وكل هذا يدل على أن المخيلة العربية استطاعت أن تبتدع فنوناً كثيرة من الحكى سواء فى السير الشعبية، والتراجم وغيرها مثل الرحلات والأسفار وكتب التسلية والسمر، بل والكتب التاريخية نفسها. وقد تحدث ابن خلدون فى مقدمته عن ذلك فقال من بين ما قال وهو



كثير : وإن فحول المؤرخين في الإسلام قد استوعبوا أخبار الأيام وجمعوها وسطروها في صفحات الدفاتر وأودعوها، وخططها المتطفلون بدسائس من الباطل وهموا فيها أو ابتدعوها، وزخارف من الروايات المضعفة لفقوها ووضعوها" (ص ٧ من طبعة دار الشعب). ولذا رأى ابن خلدون أن من ذهبوا بفضل الشهرة والأمانة قليلون لا يكادون يجاوزون عدد الأنامل ولا حركات العوامل، مثل ابن إسحق والطبري وابن الكلبي ومحمد بن عمر الواقدي وسيف بن عمر الأسدي وغيرهم من المشاهير المتميزين عن الجماهير (ص ٨). فالخيال إذن لعب دوراً في الإضافات، وكذلك نقل الأخبار من جيل إلى جيل أو حتى في الجيل الواحد، وحتى كتب السيرة النبوية فيها الكثير من الحكايات التي يحس القارئ أنها اخترعت اختراعاً وعادة ماتنسب هذه الروايات إلى أهل العلم الذين لا يتم تحديد من هم ولا كيف قالوا ذلك.

التراث العربي إذن، ناخر بالروايات والأخبار التي ندرسها الآن لا من باب الصدق أو الكذب وإنما من وجهة نظر أخرى تدل ضمن ما يسمى في الغرب بالخلق الفني Ficciones أى استخدام الخيال في صنع حكايات وأخبار تدخل في باب الأساطير، على نحو ما رأينا في كتاب التيجان، ومن ثم تدخل ضمن الواقعية السحرية بمفهومها الحديث. ولا شك أن كل التيارات والمذاهب والاختراعات في الفنون والعلوم والآداب هي تراث إنساني مشترك، ومن ثم فإن لنا إسهاماتنا البارزة في الواقعية السحرية لكن مع شرط مهم هو أن نضع الأمور دائماً في موضعها الصحيح، فلا نغالي أو ندعى ما ليس لنا، ومن هنا ندرك أن الواقعية السحرية تراث إنساني ظل يتطور حتى أخذ كُتَّاب أمريكا اللاتينية زمام المبادرة وأبدعوا فيه إبداعات قوية ومهمة خلال القرن العشرين، وأثاروا دهشة العالم كله وانتباهه لدرجة أننا أصحاب التراث الزاخر في هذا المجال أخذنا ننقبه إلى أننا يمكن أن نسهم في هذا التيار. وهذا ما يستهدف هذا الكتاب توضيحه باختياره لنماذج روائية من مصر والعالم العربي نجح أصحابها في تقديم أعمال تدخل بحق ضمن تيار الواقعية السحرية. وكما قلت من قبل

فإني لا أزعج أن الكتاب استوعب كل ما كتب في هذا المجال، ومن ثم يمكن أن أعكف على جزء ثانٍ أستكمل فيه ما فاتني في هذا الكتاب.

والله ولي التوفيق؛

مصر الجديدة في ٣ شوال ١٤٢٨ هـ

الموافق ١٥ أكتوبر ٢٠٠٧ م

## الواقعية السحرية فى أدب نجيب محفوظ

### رواية "ليالى ألف ليلة"

قبل حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل بعام تقريباً أُجريت حواراً طويلاً معه فى مكتبه بجريدة "الأهرام"، ولأن الحوار كان من المقرر أن ينشر فى الخارج فقد سأله عن قراءاته لكثير من الكتاب الأجانب ومدى معرفته بهم، ومن ثم جاء هذا السؤال : هل قرأت "مائة عام من العزلة" لجارثيا ماركيز ؟ فأجاب : "نعم قرأت "مائة عام من العزلة" و "خريف البطريق". فسألته سؤالاً آخر : "ما الذى أعجبك فى رواية "مائة عام من العزلة" وما رأيك فى الشهرة العالمية التى حازت عليها ؟ فأجاب : "أعجبني فيها، فى الحقيقة، حيوية فنية وسحر فنى. أنا لست ناقدًا وإنما أحس بالعمل من سحره. واخذ بالك ؟... ففيتها من السحر والحيوية ما يجعلها رواية عظيمة. لكن أنا، بنوقى الشخصى، لى عليها بعض الاعتراضات : مثلاً لم أجد أى سبب لتقديم الخرافات كأنها حقائق. لماذا لم تقدم على أنها خرافات ؟ ولماذا هذه البلبلة ؟ لماذا الرجل المسمى ماتياس الذى دفن ورأيناه يأتى مرة أخرى، لماذا أتى ؟ وهل هو مات أم لم يموت ؟ وكيف يعرضها لى الكاتب على هذا النحو ؟. واستمر الحوار فى هذه النقطة لبعض الوقت، حيث قلت للمرحوم الأستاذ نجيب محفوظ إن كتاب "ألف ليلة وليلة" كان أحد الكتب المهمة التى استلهمها ماركيز فى تشكيل واقعيته السحرية. وكان رأى نجيب محفوظ أن جو ألف ليلة وليلة يهينك لذلك، يقول لك أنا جو أسطورى من أولى. وقد رأى نجيب محفوظ أيضاً أن الواقعية السحرية المنتشرة الآن هى جزء من الخرافة، والخرافة

جزء من الحياة البشرية، ولا مانع أبداً من أن نعرضها، وقد ضرب مثلاً لذلك من الثلاثية فقال : مثلاً فى الثلاثية تجد أمانة فى الأول تكلم العفاريت، لكن ليس هناك عفاريت ترد عليها، وهى تكلمهم من خلال عقليتها وأنت عارف أنهم عفاريت.

ولا شك أن هذا الكلام الذى صدر من نجيب محفوظ نفسه جعلنى أثناء الدراسة التى أقوم بها حالياً عن الواقعية السحرية فى الرواية العربية أستبعد تماماً أعمال نجيب محفوظ، وحدث أن كنت أتحدث مع بعض الإخوة من الأدباء فسألونى هل درست الواقع السحرى عند محفوظ ؟ فقلت لهم : صرفنى عن ذلك كلام له فى هذا الشأن. عندئذ نصحونى بأن أعيد قراءة "ليالى ألف ليلة" و"الحرافيش". وبالفعل أعدت القراءة فاكشفت ما يلى : فى رواية "ليالى ألف ليلة" - وهى مدار بحثى الآن - وجدت نجيب محفوظ فى البداية يحاول عقلنة عالم الليالى، ولكن هذه العقلنة المقصودة سوف تنفك من عقاليها بعد ذلك ليصبح الواقع السحرى هو الأساس، وهو المسيطر والمهيمن. فكون أمانة فى "الثلاثية" مثلاً كانت فى الأول تكلم العفاريت، والعفاريت لا ترد عليها، سوف نجد هذه العفاريت فى "ليالى ألف ليلة" تدخل مع الشخصيات فى حوارات طويلة، وتتدخل فى الأحداث بصورة قوية ومؤثرة، وسوف نجد العالم الأسطورى لليالى الذى تحدث عنه محفوظ شديد التأثير فى الرواية. وقد قلت دائماً إن الواقعية السحرية تقوم على ثلاثة ارتباطات أو جوانب مهمة هى : الجانب العجائبي أو الخرافي المتمثل فى ليالى ألف ليلة وليلة وحواديت الجذات، والجانب الأسطورى، حيث الأسطورة جزء مهم فى تكوين مخيلة الإنسان، والجانب السيريالى وهو الأحدث لأن السيريالية عرفت فى بدايات العقد الثالث من القرن العشرين.

ومعروف أن نجيب محفوظ من جيل آمن بالعقل وبأهمية العلم والمعرفة ولهذا كان اختياره للدراسة بقسم الفلسفة، حيث تصور من قراءاته للمقالات الفلسفية لعباس العقاد وإسماعيل مظهر وغيرهما أنه بدراسة الفلسفة سوف يعثر على الأجوبة الصحيحة لمشاكل الوجود والحياة. ألا يصبح الدارس للطب طبيباً، والدارس للهندسة

مهندساً ؟ إذن فدراسته للفلسفة سوف تجيب على الأسئلة التي تعذبه. وقد اعترف نجيب محفوظ بأنه استمد أشياء كثيرة من جيل أساتذته : فقد تعلم معنى التمرد الفكرى من طه حسين، واكتسب الإيمان بقيمة الفنون والديمقراطية والحرية الفردية من العقاد، ومن سلامة موسى اكتسب الوعى بقيمة العلم والاشتراكية والتسامح الفكرى. ولا شك أن العقلية التي تم تكوينها وتشكيلها على هذا النحو لابد أن تكون مؤهلة لرفض الخرافة مهما كان مصدرها، وأعتقد أن هذا هو التفسير المنطقي لكلام نجيب محفوظ عن رواية "مائة عام من العزلة" وعن الواقعية السحرية بشكل عام، لكن هذا الكلام سوف ينقُضه الجانب العملي أثناء تحليلنا لرواية "ليالى ألف ليلة" عندما نجد العالم السحري فى هذه الرواية متحققاً ومكتملاً من كل الجوانب الفنية. أى أن نجيب محفوظ الروائى سوف يكون مختلفاً عن نجيب محفوظ المحاور. وهذه مسألة مهمة ألفت الانتظار إليها دائماً وهى : ينبغى أن نأخذ بحذر شديد حديث الكاتب عن أعماله أو عن أعمال غيره. وهناك نقاط أخرى نذكر من بينها نقطة واحدة تخص واقعنا الفكرى والثقافى هى أن أجيال النصف الأول من القرن العشرين شغلتها قضايا العلم والاشتراكية؛ لأنها فى ذلك الوقت كانت شديدة الإلحاح على أذهان النخب المثقفة، وربما يكون هذا قد أثر بصورة سلبية على جوانب أخرى، ومن هنا كان انبهارنا فى فترة ما بالبنوية لأنها كانت تبحث فيما يسمى بعلمية الأدب. ولعل هذا جعلنا لم نلتفت إلى ما كان يجرى فى العالم خلال القرن العشرين بالتوازي مع المد العلمى والتكنولوجى، وهو اكتشاف الجوانب الخفية فى حياة الإنسان سواء بالتغلغل فى أعماق الكائن البشرى واستبطان ما يجرى هناك، وهذا ما فعله تيار الشعور فى علم النفس وانتقل إلى الأدب فيما يسمى بتبار الوعى، أو بالاهتمام بما يفعله الخيال فى حياة الناس، ومن ثم كان لابد من اللجوء إلى الأسطورة والخرافة بمفهومها الثقافى الواعى وما وراء الواقع أو الجانب السريالى. ولذلك فإن القرن العشرين الذى عرف بأنه قرن العلم والتكنولوجيا كان أيضاً هو قرن الأسطورة، وفى هذا يقول الكاتب الأرجنتى المشهور خورخى لويس بورخيس : "الأسطورة فى بداية الأدب وفى منتهاه". لهذا كانت الأعمال الأدبية الراقية



فى القرن العشرىن هى الأعمال التى حققت هذا الهدف، وأطلقت المخيلة البشرية بلا ضوابط أو حدود اللهم إلا فيما يفرضه الجانب الفنى أو جانب البناء : فرجينيا وولف، وجيمس جويس، وكافكا، وفوكتر، وميجيل أنخل أستورياس، وجابرييل جارشيا ماركيز وسواهم من الكتاب العالمىين. وكان نجيب محفوظ واحداً من هؤلاء الكتاب العالمىين الكبار الذين تركوا لخيالهم العنان فجاءوا بكل مثير للدهشة، مفجر للطاقات، وداخل فى مجال اكتشاف عوالم جديدة تجمع بين الواقعى والخيالى أو بين الواقع اليومى والواقع السحرى على النحو الذى سوف نراه فى "ليالى ألف ليلة".

### ركائز العالم السحرى

مما لا شك فيه أن نجيب محفوظ فى صياغته للعالم السحرى فى رواية "ليالى ألف ليلة" قد استند على مجموعة من الركائز هى : الواقع السحرى المستلهم من هذا العمل العربى العالمى وهو "ألف ليلة وليلة"، وهذا العمل كنز من كنوز الإبداع كما اعترف بذلك كبار كتاب العالم. الركيزة الثانية : الأحوال والمقامات الصوفية، ولذلك فإن شخصية الشيخ عبد الله البلخى ممتدة فى العمل من أوله إلى نهايته. الركيزة الثالثة : هى الواقع الآتى، الذى مازال يجلب العقاريت إلى الآن، ولهذا قال عبد الله الحمال : على الوالى أن يقيم العدل من البداية فلا تقتحم العقاريت علينا حياتنا. الركيزة الرابعة : هى الصراع بين الشر والخير، وهذا الصراع ممتد ولا ينتهى أبداً، وفى حوار بين السلطان شهريار ووزيره دندان والد شهرزاد قال الأخير : الشر والخير كاليل والنهار. الركيزة الخامسة : هى استخدام الحوار وتيار الوعى بكثافة غير معهودة فى أدب نجيب محفوظ. الركيزة السادسة : هى الجانب الفكرى والفلسفى الذى يأخذ مساحة واسعة فى هذه الرواية، فيتجلى فى مواقف كثيرة ويؤدى فى نهاية العمل إلى مشهد حدث لشهريار عندما قام وصدره يجيش بانفعالات طاغية، ففاص فى الحديقة فوق الممشى الملكى شبحاً ضئيلاً وسط أشباح عمالقة تحت نجوم لا حصر لها ولا حد. وهنا لاحظ

له الحقيقة عندما أطبقت على أذنيه أصوات الماضي فمحت ألحان الحقيقة، هتاف النصر، زمجرة الغضب، أنات العذاري، هدير المؤمنين، غناء المنافقين، نداءات اسمه من فوق المناير.. تجلى له زيف المجد الكاذب كقناع من ورق متهرئ لا يخفى ما وراءه من ثعابين القسوة والظلم والنهب والدماء.. لعن أباه وأمه وعاهرات الأسر الكريمة والذهب المنهوب المهدر فى الأقداح والعمائم والجدران والمقاعد والقلوب الخاوية والنفس المنتحرة وضحكات الكون الساخرة.

ومن هذه الركائز أقام نجيب محفوظ بناء هذه الرواية الذى يتكون مما يمكن أن نعتبره مدخلاً أو تمهيداً يتضمن كلمات موجزة، فى صفحتين أو ثلاث عن ثلاث شخصيات ومكان : شهریار وشهرزاد، والشيخ، ومقهى الأمراء، فيما يتعلق بشهریار نعرف أنه يقيم فى القصر الراض فوق الجبل، وأن ثلاث سنوات مضت فى الحكايات التى كانت تروىها له شهرزاد. ونظراً لأنه رجل حفل تاريخه بالصرامة والقسوة ودماء الأبرياء فقد كان من المتوقع أن يمل هذه القصص ويتخلص من شهرزاد، ولكن جاءت المفاجأة عندما قال بهدوء : "اقتضت مشيئتنا أن تبقى شهرزاد زوجة لنا". وعندئذ وثب دندان والدها واقفاً ثم انحنى على يد السلطان فلتّمها بامتنان ودمع الشكر يتحرك فى أعماقه. وتتجلى الخلفية الفكرية للرواية منذ البداية فى نهاية الحوار الموجز بين السلطان ودندان عندما قال السلطان وكأنما يخاطب نفسه : "الوجود أغمض ما فى الوجود!". أما شهرزاد فعلى الرغم من نجاتها من المصير الدامى فإنها كانت تحس بالتعاسة، لأنها تعلم أن شهریار شخص لا يحب إلا ذاته، وأن الجريمة هى الجريمة "فكم من عذراء قتل، وكم من تقى ورع أهلك، ولم يبق فى المملكة إلا المنافقون". وكانت شهرزاد تعرف أيضاً أن مقامها فى الصبر كما علمها الشيخ الأكبر عبد الله البلخى. وهذا الشيخ كان يقيم فى دار بسيطة بالحي القديم، وتنطبع نظرتة الحالمة فى قلوب الكثيرين من تلاميذه القدامى والمحدثين، وتنطبع بعمق أبدى فى قلوب المريدين. وقد قال الطبيب عبد القادر المهيئى للشيخ : "لولا أن شهرزاد تتلمذت على يدك صبية

ماكانت شهرزاد، ولولا كلماتك ما وجدت من الحكايات ما تصرف به السلطان عن سق الدماء". وقد عرف عبد القادر المهيني بأنه كان يغالى فى تسليمه للعقل. وهذا ماقاله له الشيخ. وقد رد عليه المهيني بأن العقل زينة الإنسان، ولكن الشيخ قال : "من العقل أن نعرف حدود العقل" ومما جاء فى الحوار القصير بين الشيخ وعبد القادر المهيني قول الأخير فى رثاء : "استشهد الشرفاء الأتقياء، أسفى عليك يامدينتى التى لا يتسلط عليك اليوم إلا المنافقون. لم يامولأى لا يبقى فى المزاود إلا شر البقر ؟!"

أما عن مقهى الأمراء فإنها تتوسط الجانب الأيمن من الشارع التجارى الكبير ويؤمها أمثال صنعان الجمالى وابنه فاضل، وجمدان طنيشة، وكرم الأصيل، وسطلو، وإبراهيم الطار وابنه حسن، وجيليل البزان، ونور الدين، وشملول الأحذب. كما يذهب إليها كثير من العامة أمثال رجب الحمال وزميله السندباد، وعجر الحلاق وابنه علاء الدين، وإبراهيم السقاء، ومعروف الإسكافى. وكل هؤلاء ابتهجوا بقرار شهريار الإبقاء على شهرزاد زوجة له، وقرءوا الفاتحة على أرواح الضحايا من العذارى والرجال الأتقياء، ودعوا بطول العمر لدرة النساء شهرزاد. ولكن سندباد بدا كأنه قد وصل إلى حالة من الملل الشديد من كل مايجرى وفقد الأمل فى كل شئ على الرغم من قرار شهريار فقال فى تحد : "ضجرت من الأزقة والحوارى، ضجرت من حمل الأثاث والنقل، لا أمل فى مشهد جديد، هناك حياة أخرى، يتصل النهر بالبحر، يتوغل البحر فى المجهول، يتمخض المجهول عن جزر وجبال وأحياء وملانكة وشياطين، ثمة نداء عجيب لا يقاوم، قلت لنفسى : جرب حظك ياسندباد، وألق بذاتك فى أحضان الغيب". وكان نجيب محفوظ بهذه الكلمات على لسان السندباد كان يبحث عن باب للخروج، ولو كان ذلك فى رحلة إلى المجهول. فنجيب محفوظ عودنا دائماً أن كلماته لا تأتى هكذا جزأفاً، وإنما هى حلقة فى سلسلة محكمة الحلقات، محملة بالدلالات، داخلة فى سياق أكبر ينظم الحياة والوجود بالمفاهيم التى خبرها نجيب محفوظ من حبه للفكر ودراسته للفلسفة.

وبعد ذلك تأتي شخصيات الرواية في فصول، وكل فصل مقسم إلى أقسام صغيرة تحمل أرقاماً من واحد إلى ما يقتضيه الفصل. وهذه الفصول هي صنعان الجمالي، جمصة البلطي، الحمال، نور الدين ودينازاد، مغامرات عجر الحلاق، أنيس الجليس، قوت القلوب، علاء الدين أبو الشامات، السلطان، طاقية الإخفاء، معروف الإسكافي، السندباد، البكاون. وكل شخصية سوف يكون لها وضعها الخاص وظروفها الخاصة، لكنها جميعاً تندرج في سلك واحد، وفي بناء واحد يؤدي إلى أن نجد أنفسنا أمام عمل حديث متشابك معقد يحتاج إلى قارئ لديه معرفة قوية بفنون الرواية وتطوراتها المعاصرة.

## فصول الرواية

تتوزع الرواية إذن في ثلاثة عشر فصلاً، بعد التمهيد أو المدخل الذي تحدثنا عنه من قبل، وهذه الفصول مجزأة في أرقام، فمثلاً الفصل الأول "صنعان الجمالي" معروض في اثني عشر مقطعاً إن صح أن نسميها كذلك. وصنعان الجمالي تاجر استيقظ من نومه ذات يوم، وهبط من السرير فارتطمت ذراعه بكثافة صلبة، وجاءه صوت غريب نطق في غضب: دست رأسي يا أعمى. وكان هذا الصوت هو صوت قمقام العفريت. وبعد حوار امتد بين العفريت وصنعان الجمالي يدور معظمه حول استغلال الأقوياء للضعفاء كما هي عادة البشر طلب منه العفريت أن يقتل على السلولى حاكم الحى. وبالطبع حاول الجمالي أن يتخلص من هذا الطلب الذى يمكن أن يجر عليه الوبال لكن قمقام ضيق عليه الخناق ولم يقبل أية مساومات. وفي حوار بين صنعان وزوجته أم السعد أشار إلى أن هذا الذى حدث قد يكون حلماً مزعجاً. وتتوالى الأحداث فنجد صنعان يتعدى على طفلة عمرها عشر سنوات ويقتلها، وتنتشر الإشاعات والأقاويل فى الحى، ويظل همّ العفريت الأول أن يقوم صنعان بقتل على السلولى حتى يتخلص (أى العفريت) من سحر هذا الحاكم الظالم. وقد قال العفريت

ذات مرة لصنعان الجمالى موضعاً سبب اختياره له لتخليص الحى من رأس الفساد :  
 "إنى عفريت مؤمن. قلت هذا رجل خيره أكثر من شره. أجل، له علاقات مريبة مع كبير  
 الشرطة، ولم يتورع عن الاستغلال أيام الغلاء، ولكنه أشرف التجار، وذو صدقات  
 وعبادة، وذو رحمة بالفقراء، لذلك أثرتك بالخلاص، خلاص الحى من رأس الفساد  
 وخلاص نفسك الأثمة. وبدلاً من أن تدرك الهدف الواضح انهار بنيانك وارتكبت  
 جريمتك البشعة". ويقصد العفريت جريمة قتل الطفلة، ولأن الشرطة كانت مصممة على  
 العثور على القاتل فقد فاق عدد المعترفين بالجريمة خمسين شخصاً، وبالطبع كان  
 الاعتراف نوعاً من الخلاص من وطأة التعذيب. وينتهى الأمر بقيام صنعان الجمالى  
 بقتل على السلولى، فقد طعنه بقوة مستمدة من التصميم والياس والرغبة الأخيرة فى  
 النجاة. وفى الحوار التالى بين قمقام وصنعان الجمالى نعرف أن العفريت قد تحرر من  
 السحر الأسود. وعندما قال له صنعان : يا للفضاعة، لقد خدعتنى، رد عليه : بل منحتك  
 فرصة للخلاص قلما تتاح لى. وعاد ليشير إلى أنه اختاره بالذات لإيمانه على الرغم من  
 تأرجحه بين الخير والشر، وأن مافعله صنعان أمانة عامة لا يجوز أن يتبرأ منها إنسان  
 أمين، وهى منوطة بأمثاله ممن لا يخلون من نوايا طيبة، وبذلك يكون العفريت قد اختار  
 لقتل الشر إنساناً فيه طيبة وفى قلبه إيمان، على الرغم مما يشوب علاقته بالحكام من  
 شبهات لكونه تاجراً. وبذلك ندرك منذ هذا الفصل الأول فى الرواية أن نجيب محفوظ  
 أراد فى هذا العمل أن يوطر العلاقة الأبدية بين الشر والخير، ولكى ينتصر للخير لجأ  
 إلى الحل السحري الممثل فى ذلك العفريت القادم من أغوار ألف ليلة وليلة. فالعفريت  
 قمقام أراد من خلال التاجر صنعان الجمالى أن يقضى على السحر الأسود الذى يكبله  
 هو شخصياً، وأن يقضى فى الوقت نفسه على رمز الشر الأكبر الممثل فى على  
 السلولى حاكم الحى. أما مقتل الطفلة على يد صنعان الجمالى فقد حدث بفعل الارتباك  
 الشديد الذى أصابه عندما طلب منه قمقام أن يقتل على السلولى، ثم إن ذلك جزء من  
 الضريبة التى تدفع دائماً عند المواجهة بين الخير والشر. وإذا كان صنعان الجمالى قد  
 نجا من مقتل الطفلة فإنه لم ينج من قتل السلولى. فقد حوكم، وسمع اعترافه بالكامل  
 ورأى الناس سيف شبيب رامة السياف وهو يطيح برأسه.

## جمصة البلطى

هذه هى الشخصية الثانية فى الرواية، وتشغل فصلين كاملين بسبب ما سوف يحدث لها من تحول، وقبل أن نتناول - فى إيجاز - هذه الشخصية نقول إنه فى بداية فصل "جمصة البلطى" دار حوار بين شخصيات الحى مثل إبراهيم العطار والطبيب عبد القادر المهينى وعُجّر الحلاق ومعروف الإسكافى حول ماجرى لصنعان الجمالى، فقال إبراهيم العطار : "باستبعاد العفريت تصبح الحكاية لغزاً من الألغاز"، ورد عبد القادر المهينى : "لعلها عضّة كلب، هى الأصل ثم تفرع عنها خيالات مرض خبيث لم يعالج كما يجب". وتساءل عجر الحلاق "ولم لا نصدق حكاية العفريت؟". وقد نقلت جزءاً من هذا الحوار تحديداً لأبرهن على ماقلته من قبل من أن نجيب محفوظ حاول فى بداية الرواية أن يلجأ إلى نوع من العقلنة للعالم السحرى فى الليالى انسجماً مع موقفه الفكرى القائم على الإيمان بالعقل والعلم، لكن مخيلته الإبداعية انتصرت بعد ذلك على موقفه الفكرى فترك نفسه على سجيتهما ليقدم لنا هذا العالم السحرى المتميز فى رواية "ليالى ألف ليلة".

نعود إلى جمصة البلطى الذى كان يشغل وظيفة كبير الشرطة لنجد أنه منع نفسه من هواية الصيد أربعين يوماً حداداً على رئيسه على السلولى، كما حزن فى الوقت نفسه على القاتل بحكم الجيرة والصداقة القديمة، خاصة أنه هو الذى قبض عليه ورماه فى السجن وقدمه للمحاكمة ورماه أخيراً للسياف شبّيب رامة. وهو أيضاً من علق رأسه بأعلى داره، وصادر أمواله، وطرد أسرته من الدار إلى النار. وقد راح فى تيار وعى نجد فيه على سبيل المثال قوله لنفسه : من تعفف جاع فى هذه المدينة.. وتساءل ساخراً : ماذا يجرى علينا لو تولى أمورنا حاكم عادل؟! وقال لنفسه أيضاً: "هل حقاً سخر عفريت ياصنعان أو أتلفتك عضّة كلب؟". ولم يكن جمصة البلطى يدرى فى تلك اللحظة أن عفريتاً سوف يطلع له كذلك. وجاء العفريت هذه المرة من قمقم، واسمه سنجام. وكان سنجام يريد أن ينتقم منه لأنه يُعد من الطغمة الفاسدة،



لكنه بدلاً من ذلك أمره بقتل الحاكم خليل الهمذاني، ووسط الحيرة التي انتابت جمصة  
 البلطى تجسد له ما سوف يحدث إذا أقدم على قتل الحاكم مدفوعاً بأمر العفريت  
 سنجام، وكيف كانت عاقبة صنعان الجمالى. وينقل لنا الراوى جزءاً من هذه الحيرة فى  
 السطور التالية : "هاهى حياته صفحة ميسولة أمام عينيه.. شهادة مجسدة ومرعبة..  
 بدأت بعهد الله وانتهت بعهد الشيطان.. عليه أن يزلزلها قبل الموت... وخطر الشيخ على  
 قلبه كما تخطر نسمة شاردة فى جحيم القيظ.. هفت محمولة بين طيات مقطرة من  
 حنين.. قال لنفسه : هذا وقته... جذبه على أى حال من أعماقه عندما هتكت  
 الأحزان القشرة الصلبة الملطخة بالدماء" ثم توجه جمصة البلطى بعد ذلك إلى الشيخ  
 عبد الله البلخى ودار بينهما حوار حول قرار أراد أن يتخذه البلطى وهو الابتعاد عن  
 طريق الشيطان، وقد رد عليه الشيخ بأن الحكاية حكايتك وحدك والقرار قرارك وحدك..  
 ويلاحظ هنا أيضاً أن العفريت سنجام عندما اختار جمصة البلطى لينفذ خطته اختار  
 شخصاً جانب الخير عنده يغلب جانب الشر. وتمضى الأحداث ويقوم جمصة بقتل  
 الهمذاني رئيسه فى العمل، ويستدعى مكبلاً بالحديد للمثول أمام العرش فى بهو  
 الأحكام حيث شهريار هو الذى سيتولى القضية بنفسه. وقد روى جمصة البلطى  
 للسلطان حكايته : مولده من أبوين من عامة الشعب، وتلمذته فى الزاوية على الشيخ  
 عبد الله البلخى، وانفصاله عن الشيخ بعد تعلم مبادئ الدين والقراءة والكتابة، قوة بدنه  
 التى أهلته للخدمة فى الشرطة، واختياره كبيراً للشرطة لكفائه النادرة، انحرافه خطوة  
 فخطوة حتى انقلب مع الزمن حامياً للمنحرفين وجالداً لأصحاب الرأى والاجتهاد،  
 ظهور سنجام فى حياته، أزمارته المتتابعة، وأخيراً توبته الدامية. وقد تابعه شهريار  
 باهتمام ثم قال ببرود : سنجام جمصة، عقب قمقام صنعان الجمالى، أصبحنا فى زمن  
 العفاريث الذين لا هم لهم إلا قتل الحكام !. وقد أصدر شهريار حكمه التالى على  
 جمصة البلطى : "سنجعل منك مثلاً للمتمردين، فليضربن عنقك، ولتعلقن رأسك فوق  
 باب دارك، ولتصادر أموالك.."

وقد كتب نجيب محفوظ رواية "ليالى ألف ليلة" عام ١٩٨٢، وهذا هو تاريخ أول طبعة لها. ومعروف أن محفوظ لم يكتب شيئاً إلا من خلال تلك المرأة المصقولة التى كانت تنعكس عليها كل الأحداث التى تجرى فى المجتمع. فعل ذلك فى المرحلة الواقعية النقدية الأولى التى بدأت بالقاهرة الجديدة وانتهت بالثلاثية، ثم فى المرحلة الواقعية النقدية الثانية التى بدأت بـ "اللى والكلاب" عام ١٩٦١.. إلخ. أى أن كل أعمال نجيب محفوظ كانت أصداً لما يدور فى المجتمع. وقد اعترف بذلك أكثر النقاد من المصريين والعرب والأجانب. فهل كان محفوظ فى تلك الفترة التى كتب فيها "ليالى ألف ليلة" يحلم، مثل كل البشر، بحل سحرى يؤدى إلى تداول السلطة؟ وهل كان الفساد فى ذلك الوقت قد استفحل بالصورة التى جعلت محفوظ يبحث عن حل له من خلال العفارية؟ ومعروف أن نجيب محفوظ فى تلك المرحلة كتب أعمالاً أخرى مهمة تناقش تدهور الأوضاع فى المجتمع مثل "الحب فوق هضبة الهرم" (١٩٧٩)، و"أفراح القبة" (١٩٨١) و"آمام العرش" (حوار بين الحكام) (١٩٨٣)، و"رحلة ابن قطلومة" (١٩٨٣) و"يوم قتل الزعيم" (١٩٨٥). بل إن الكتابة عن الفساد صارت من الهموم المؤرقة عند الكتاب الآخرين الذين نذكر من بينهم الآن الروائى خيرى شلبى فى روايته "الشطار" (١٩٧٩) وغيرها. نجيب محفوظ إذن فى رواية "ليالى ألف ليلة" لجأ إلى هذا الحل العفارى لتتخلص من السلطان ورجاله الممثلين فى الحكام وكبار رجال الشرطة، والذين يمكن أن يبدأ الواحد منهم بداية طيبة - كما حدث مع جمصة البلطى - لكنه ينقلب مع الزمن فيحصى المنحرفين ويكون جلاًداً لأصحاب الرأى والاجتهاد.

وإذا كان جمصة البلطى قد حكم عليه بضرب عنقه، فإن عفريت سنجام كان فى تلك اللحظة جاهزاً للتدخل لإنقاذه من الموت. فقد صنع صورة لجمصة هى التى هوى عليها سيف شبيب رامة كصاعقة، فسقط الرأس وختمت الحكاية. ولم يصدق جمصة البلطى أنه نجا، ودار حوار بينه وبين العفريت سنجام الذى أخبره أيضاً أنه غير صورته - أى صورة جمصة - حتى لا يعرفه أحد. ومن هذه اللحظة تحول جمصة إلى شخص آخر، فى الفصل الثالث، هو عبد الله الحمال، وله صنو وشبيه آخر هو رجب

الجمال. وهكذا صار عبد الله الحى وجمصة الميت معاً، وعليه إذن أن يآلف موته فى حياته الجديدة. وسوف تتوثق صلته بالشيخ عبد الله البلخى وتدور أحداث وأحداث، لكنه سوف يصبح سيقاً مسلطاً على الأشرار، فيقتل بطيشه مرجان كاتم السر، وتبدأ حلقة جديدة فى سلسلة القتل، وبالطبع لن يقبض عليه لأنه فى حماية العفريت، ثم يقتل إبراهيم العطار لأنه كان يدس السم فى أدوية أعداء الحاكم، ويجلس قمقام وسنجام معاً ويمر عليهما فى هذه اللحظة المعلم سحلول فتعرف منهما أنه ملاك وأنه نائب عزرائيل يعيش بين البشر. ويقع اختيار عدنان شومة كبير الشرطة على عبد الله الجمال ليعمل لهم مخبراً. ويقوم عبد الله الجمال برابع قتل له عندما يقتل عدنان شومة. وهكذا يكون عبد الله الجمال هو سيف الحق الذى يقتص من الظالمين وذلك فى حماية مطلقة من جانب العفريت. وقد أردنا بوقوفنا المطول عند شخصية جمصة البلطى أن نوضح البناء الذى تقوم عليه رواية "ليالى ألف ليلة" والأساس الفكرى والإبداعى لهذا العمل.

### نور الدين ودنيازاد

لا يقتصر فعل العفاريت فى الرواية على الانتقام من الحكام الأشرار، وإنما يمكن أن يكون لهم دور كبير فى أشياء أخرى، كما نجد فى هذا الفصل عن "نور الدين ودنيازاد" ويبدأ هذا الفصل بحوار بين العفريتتين قمقام وسنجام، وأثناء ذلك حط فوق غصن قريب عفريت وعفريتة ثملين بالمجون هما سخربوط وزرمباجة. ويختفى قمقام وسنجام ليدور حوار بين سخربوط وزرمباجة عن رؤية العفريتة لفتاة آية فى الجمال هى دنيازاد أخت شهرزاد زوجة السلطان، ورؤية سخربوط لفتى فائق الجمال هو نور الدين. وقد اتفق سخربوط وزرمباجة على أن يجمعا بين نور الدين ودنيازاد فى دعابة مأكرة. وقد قامت هذه الدعابة المأكرة فعلاً على عمل زفاف مقبرك، لا ندرى هل تم فى الحلم مثلاً، بين نور الدين ودنيازاد. وهذا الزفاف أطلقت عليه زرمباجة "العشق المستحيل"، وهو عشق لا عهد للبشر به، وإن كان سخربوط قد رد عليها بأن ذلك ليس

دائماً لأن البشر أيضاً مولعون بخلق الأوهام. فسألته : كيف ؟ فرد عليها : ما أكثر الذين يتوهمون في أنفسهم الذكاء، أو الشعر، أو الشجاعة. فقالت مسترسلة في الضحك : يا لهم من حمقى ! فقال بحقد : إني أعجب لماذا فضلوا علينا ؟! وهكذا يضعنا نجيب محفوظ في منطقة بين الحلم والوهم.

وقد قصت دنيازاد على أختها قصتها التي بدأت بزفاف وهمي، وانتهت بدم حقيقي. وقد طلبت شهرزاد من أختها أن يبقى الموضوع سرّاً حتى لا يصل إلى سمع السلطان أو سمع أبيها الوزير دندان. ودعا نور الدين أمه كليله الدمر العجوز، الذي يحمل وجهها النحيل آثار جمال قديم، وأخذ يوجه إليها بعض الأسئلة عما حدث له مع دنيازاد، ومن بين ما سألها : "هل سمعت من قبل عن حقيقة تتلاشى في حلم ؟ فردت عليه ربنا قادر على كل شيء.

ولا ينسى المؤلف أن يقدم لنا قبساً من حياة نور الدين الماضية فنعرف أن لديه دكاناً وأنه عرف طيلة عمره اليافع بجماله الصافي وبحضور البديهة في المعاملة، وقد بلغ العشرين دون أن يتزوج لرغبة قديمة في الزواج من حسنية أخت صديقه فاضل صنعان.. تردد قديماً بين رزقه المحدود وثراء أبيها الواسع، وتردد بعد ذلك لمعارضة أمه في الزواج من ابنة رجل خالط العفريت حياتهم. وقالت له أمه : ابعد عن الشر فلا ندري عن هذه الأسرار شيئاً. ولكن نور الدين وأمّه لم يكونا يعرفان أن العفاريت موجودة معهما أينما حلا. وتأججت أشواق نور الدين تجاه هذه المرأة الجميلة التي واقعها في الحلم، وأيقن أنها موجودة في مكان ما وفي هذا الزمان دون غيره. وانداح تيار وعيه في هذه الشطحات : "لعل أشواقنا تهيم في جنون مجده وراء التلاقى.. لعل الذي صنع معجزة الحلم يعد بمعجزة أخرى تأويله وتحقيقه.. لا يمكن أن يتلاشى حلم كهذا كان لم يكن.. لا يمكن أن تشتعل أشواق بهذه القوة دونما سبب أو غاية.. لا بد أن يصل العاشق... بالعقل أو الجنون لا بد أن يصل... ولكن ما أضيع الباحث بلا دليل...".

وما حدث بعد ذلك هو أن أم دنيا زاد أقدمت على إجهاض ابنتها مستغفرة ربها، وقالت بأسى : نحن نؤجل البلاء، ولكن ما العمل إذا جاء عريس ؟ أما دنيا زاد فكانت إذا خلت إلى نفسها تناست الأخطار المحدقة بها، ولم تذكر إلا حبيبها الغائب.. عند ذاك تستهين بالموت، ولا تأبه للعار، وتتساءل بوجود وعذاب : أين أنت يا حبيبي ؟ كيف وصلت إلي ؟ ماسرك ؟ ماذا يبعدك عني ؟ ألم يأسرك جمالي كما أسرنى جمالك ؟ ألم تلفح النار المشتعلة فى روعي ؟، ألا ترق لعذابي ؟ ألا تفتقد حبي وأشواقي ؟. وكان نور الدين هو الآخر يتساءل : أما لهذا الشوق من نهاية ؟. وتتعدد الأمور أكثر عندما يتقدم كرم الأصيل لخطبة دنيا زاد. ويقول سخر يوط لزرمباجة وهو يضحك بسرور : اللعبة تتماهى فى التعقيد وسوف تتمخض عن عواقب مثيرة، فقالت زرمباجة مشاركة فى سروره : "تسليّة نادرة"، ويعقد كرم الأصيل على دنيا زاد، وتتجلى حقيقة صاحب الحلم لشهرزاد وتبلغ أمها بذلك، ويعرف السلطان بما حدث، وتعاود الخشية شهرزاد من أن ينقلب شهر يار شيطاناً مرة أخرى. وتحاول دنيا زاد أن تنتحر لكنها فى آخر لحظة خافت من غضب الله. ويطلع لها المجنون فتسأله أن يرشدها إلى سقينة تبعتها عن المدينة، ويدور بينهما حوار فيطلب منها أن تذهب إلى نور الدين، فتقول له إنها زوجة شرعية لكرم الأصيل. ويتأمل سخر يوط وزرمباجة هذا الحوار ويريان أن الأمور تسير نحو حل سعيد، لكن زرمباجة تستدرك بأن الطريق ما زال مليئاً بالأشواك. وفى الصباح الباكر يفتح نور الدين دكانه فيجد عند الدكان فتاة محجبة كأنما تنتظر، عليها رداء من القز الدمشقى يفصح عن هوية سامية. كانت هى دنيا زاد. ويتعقد المجلس السلطانى فى الضحى وشهده كبار رجال الدولة، ومثل أمام العرش نور الدين بياع الروائح العطرية ودنيا زاد أخت السلطنة. وقال السلطان متجهماً : "دهمتا العجائب الغامضة. وقد علمتنا الأيام والليالي بأن نخص العجائب باهتمامنا، وأن ندق باب الغموض حتى تنفتح مصاريعه عن الضياء، غير أن هذه العجيبة المتكررة فى حلم اقتحمت على دارى". وطلب السلطان حضور كرم الأصيل الزوج الشرعى لدنيا زاد، فقام يوسف الطاهر حاكم الحى العتيق وقال : "مولاي، وجد كرم الأصيل ميتاً ليلة



أمس غير بعيد من داره، وكان لهذا الخبر وقع شديد على الحضور جميعاً، وقام  
بيومى الأرملة كبير شرطة الحى فقال : عشر رجالنا على المجنون الهارب يهيم على  
وجهه ليلاً فى الحى بعد بحث طويل خائب عنه فالتقوا القبض عليه". وبذلك يكون المجنون  
وهو عبد الله الحمال هو قاتل كرم الأصيل، وهذا هو القتل رقم هـ بالنسبة للمجنون  
الذى هو فى الأساس جمصة البلطى. وكان السلطان يريد أن يحكم على المجنون  
بالموت، ولكن بدا عليه التردد حتى شعر المقربون بأن الخوف يساوره لأول مرة فى  
حياته. وعندما أدرك الوزير دندان ذلك قال بلباقة : "ما هو إلا مجنون يامولاي، ولكن به  
سر لا يستهان به، فليترك وشأنه، ومامن مملكة إلا وبها نفر من أمثاله لهم دورهم فى  
العناية الإلهية. أرى يامولاي أن يترك وشأنه وأن يبحث عن القاتل بين الشيعة  
والخوارج". فقال السلطان شاكراً فى باطنه لوزيره لباقته : أحسنت النصيحة يادندان..  
ثم نظر إلى دنيازاد ونور الدين وقال : لكما الوعد فتزوجا، وسيكون لدينا زاد جميع  
مخصصاتها من بيت المال. وهكذا تنحل عقدة قصة نور الدين ودنيازاد بطول سحرية  
وواقعية : سخر يوط وزرمباجة والمجنون أو عبد الله الحمال، وتلفيقات السلطة التى تلجأ  
دائماً إلى الحل المريح دون وضع حسابات لأى شىء آخر، فضلاً عن ذلك العنصر  
الخفى المستكن فى نفوس البشر والذى جعل السلطان يميل إلى الأخذ بهذا الحل الذى  
يجنبه الصدام مع المجهول.

ولا شك أن كل فصول الرواية تحتاج إلى وقفات لنقف على مغامرات عجر الحلاق،  
ونتعرف على قصة "أنيس الجليس" وقصة "قوت القلوب"، وعلاء الدين أبو الشامات،  
والسلطان، ومعروف الإسكافى، وطاقيه الإخفاء، والسندباد وغير ذلك، ولكننا نكتفى  
بالأمثلة التى توقفتنا عندها لأنها واضحة الدلالة فى بناء الرواية، ومضمونها، وما ترمى  
إليه. ويكفى أن نجيب محفوظ استطاع بقدرات فذة أن يجمع بين التراث والحاضر فى  
صفيرة واحدة محكمة البناء، قوية السبك، متعددة الأبعاد المحلية والقومية والإنسانية  
كما هو الحال دائماً فى أعمال هذا الكاتب العالمى الكبير.

## وسائل فنية وتقنيات

أشرت من قبل إلى أن نجيب محفوظ استخدم الحوار وتيار الوعى بكثافة فى هذه الرواية، ولا أريد هنا أن أذكر أمثلة لذلك أو أتوقف كثيراً عند هذه النقطة لأن القارئ سوف يكتشف هذا الأمر بسهولة. ومما لا شك فيه أن تيار الوعى يعمل على تعميق الأحداث وربطها بالجوانب الجوانية لحياة البشر. ولهذا فإن أى كاتب الآن ليس لديه وعى بهذه التقنية أو غير مؤمن بأهميتها فى الرواية الحديثة يسقط دائماً فى هوة المباشرة والتسطيح، ويتحول الحكى إلى مجرد سرد جاف سقيم لا روح فيه ولا حياة يمكن أن يصلح فقط للأفلام أو المسلسلات التليفزيونية عندما يأتى كاتب سيناريو موهوب ويمنح النص حياة جديدة من خلال السيناريو. ومعروف أن نجيب محفوظ استخدم تيار الوعى ببراعة واقتدار منذ أعماله القصصية و الروائية الأولى، حتى زادت كثافة هذا الاستخدام فى روايات فترة الستينيات مثل "اللص والكلاب" و "الطريق" و "الشحاذ".

وهاهو فى رواية "ليالى ألف ليلة" يزيد هذا الاستخدام تكثيفاً، فى نفس الوقت الذى يكثر فيه من استخدام الحوار. وهذه براعة - بلا شك - أن يجمع الكاتب بين هاتين التقنيتين اللتين يمكن أن يكون بينهما تناقض فى الظاهر، ولكن الموهبة الحقيقية مؤهلة دائماً لتخطى كل الصعاب وتجاوز كل المفارقات.

كذلك يلجأ نجيب محفوظ إلى الوصف والصور التشبيهية. فيما يتعلق بالوصف نأخذ هذه الفقرة التى تصف السندباد كما يلى : "وكان رواد مقهى الأمراء يتسامرون فى مرج يوافق ما طراً على حيههم عندما ظهر فى مدخل المقهى رجل غريب، نحيل القامة مع ميل للطول، أسود اللحية رشيقة، يستقر فى عباءة بغدادية، وعمامة دمشقية، ومركوب مغربى، ويبيده مسبحة فارسية حباتها من اللؤلؤ النفيس" ( ص ٢٦٨ ). ومن الواضح أن هذا الوصف ليس اعتباطياً، إنما نجد أنفسنا أمام رجل يضم فى إهابه العالم الإسلامى بكل أركانه. أما عن الصور التشبيهية فنكتفى بالفقرة التالية التى تنقل إلينا رد فعل العامة تجاه محاكمة فاضل صنعان الذى منحه العفريت

سخر بوط طاقية الإخفاء فاستخدمها بطريقة أوقعته فى الهاوية. تقول : "أنفجرت اعترافات فاضل صنعان فى المدينة مثل إعصار.. ولأن الصفوة مازالت تعتبره أحد أبنائها، ولأن العامة اعتبروه أحدهم، فقد تبلبلت الأفكار أيما تبليل، وتضاربت العواطف كالدوامات الصاخبة.. واستقبل ميدان العقاب سيلاً لا ينقطع من النساء والرجال من جميع الطبقات.. واختلطت همسات الإشفاق بصرخات الشماتة كما يختلط أنين الرباب بعردة السكارى" ( ص ٢٤٨ ).

وتأتى اللغة الشعرية لتضيف أبعاداً أخرى. وتمثل لهذه اللغة بفقرة وردت فى الفصل الخاص بنور الدين ودينيا زاد عندما ذهب ليفتح دكانه فوجد فتاة محبة كأنما تنتظر.. تطلعت إليه باهتمام ثم ندت عنها آهة عميقة. عجب لشأنها وتلقى من قلبه نبضات موحية بإلهامات غامضة.. ما لبثت أن أسفرت عن وجه مضى ورنّت إليه بثبات واستسلام وشغف.. مر دهر وهما غائبان عن الوجود وغائسان فى حلم ينفث السحر والوجد.. رقت نسائم الربيع، خف وزنهما، أفعما بشذا الزرقة السماوية.. أنستهما السعادة الهابطة ذكريات العذاب والحيرة فحل السلام بالأرض وتلاحمت الأيدي بحركة عفوية مثل غناء الطير" ( ص ١٣٤ ).

هناك كذلك الشعر الصوفى الجميل، والشعر الغزلى الذى من الواضح أن نجيب محفوظ اختارهما بعناية فائقة. من ذلك هذه الأبيات التى تغنت بها حسنية فى زفاف شقيقها:

يترجم طرفى عن لسانى لتعلموا      ويبدى لكم ما كان صدرى يكتم  
ولما التقينا والدموع سراجم      خرسى وطرفى بالهوى يتكلم

وقولها :

لو علمنا مجيئكم لفرشنا  
مهجة القلب أو سواد العيون  
وفرشنا خدودنا و السقينا  
ليكون المسير فوق الجفون  
فتأمل هذا الشعر العذب الذى نذكر منه أيضاً الأبيات التالية :

أنا فى الغربة أبكى  
ما بكت عين غريب  
لم أكن يوم خروجى  
من بلادى بمصـيب  
عجباً لى ولتركى  
وطناً فيه حبيبى

و ذات ليلة استقبل الشيخ عبد الله البلخى تلميذه علاء الدين أبو الشامات وقال  
الشيخ: اسمع يا علاء الدين، فتحركت أوتار عود من وراء الستار وأنشد صوت عذب:

لىلى بوجهك مشرق  
وظلامه فى الناس سارى  
والناس فى سدف الظلا  
م ونحن فى ضوء النهار

وهكذا يختار نجيب محفوظ الموقف ويختار الأبيات بعناية ودقة شديدتين لينقلنا  
إلى لحظة صوفية نحلق معها فى جو الأشواق والإلهامات والتهويمات الشعرية النابضة  
بالحب والألفة والمودة.

ومما لا شك فيه أن الخلفية الصوفية موجودة بقوة فى هذه الرواية، فالشيخ  
عبد الله البلخى شخصية رئيسية، وكل شخصيات الرواية لها صلة به سواء بالتمذبة  
عليه أو التردد على حضرته أو غير ذلك، ومن أقوال الشيخ : "طوبى لمن تم له تحويل  
القلب من الأشياء إلى رب الأشياء، ليس يخطر الكون ببالى، وكيف يخطر الكون ببال  
من عرف الكون؟".

وهذا الشيخ مثل كل شيوخ نجيب محفوظ فى رواياته وأعماله القصصية، فيه غموض وإلغاز ولديه أسرار يمكن أن يبين عنها فى بعض أقواله أو يلمح إليها فى إشارات. وفى هذه الرواية نجد أن كثيراً من الشخصيات عندما تستبد بهم الحيرة يذهبون إلى الشيخ عبد الله البلخى، ويتحاورون معه. ولنأخذ هنا مثلاً واحداً فقط لذلك؛ فجمصة البلطى عندما تحول بفعل الغفريت سنجام إلى شخصية أخرى هى "عبد الله الحمال" كان كلما خلا إلى نفسه تساءل : هل بقيت فى الحياة بمعجزة لأعمل حملاً؟! . وتساءل أيضاً : لم لم يهجرنى سنجام فى اللحظة الحرجة كما هجر قمقام صنعان الجمالى ؟... وامتأ بالهيرة كوعاء مكشوف تحت المطر، فقادته قدماءه إلى دار الشيخ عبد الله البلخى. قبل يده وتربع أمامه وهو يقول :

- إنى غريب

فقاطعه الشيخ :

- كلنا غرباء...

- اسمك كالزهرة يجذب إليه شوارد النحلات..

فقال الشيخ:

- الفعل الجميل خير من القول الجميل..

- ولكن ما الفعل الجميل ؟.. هذه هى مشكلتى !

- ألم يصادفك عند مجيئك رجل حائر ؟

- أين يامولاي ؟

فأجاب بهدوء :

- بين مقامى العبادة والدم ؟

فارتعد خوفاً وقال لنفسه إنه يرى ما وراء الحجاب.. وقال متنهداً :



- فى الليلة الظلماء يفترق البدر..

فقال الشيخ :

- عرفت من التلاميذ ثلاثة أنواع..

- هم السعداء فى جميع الأحوال..

- قوم يتلقون المبادئ ويسفون فى الأرض، وقوم يتوغلون فى العلم ويتولون الشئون، وقوم يواصلون السير حتى مقام الحب ولكن ما أقلهم !

فتفكر عبد الله ملياً ثم قال :

- ولكن العباد فى حاجة إلى الرعاية..

فقال دون أن يتخلى عنه هدوءه :

- كل على قدر همته..

فهذا الحوار بين عبد الله الحمال والشيخ عبد الله البلخي نموذج لكثير من الحوارات الموجودة فى الرواية بين هذا الشيخ المتصوف وهذه الشخصيات الحائرة. وإذا كنا نعرف أن الصوفية فى العصر الحديث دخلت ساحة الإبداع الأدبي بوصفها أحد العناصر المهمة فى التيارات الحديثة وخاصة السيرالية، وإذا أعدنا التأكيد على أن السيرالية تعد إحدى الارتباطات الثلاث المهمة فيما يتعلق بالواقعية السحرية، فإننا نؤكد هنا أيضاً أن رواية "ليالى ألف ليلة" داخلية بقوة وعمق ضمن إبداعات الواقع السحري، على الرغم من أن نجيب محفوظ نفسه - على المستوى النظرى البحث - لم يكن مقتنعاً اقتناعاً كاملاً بتيار الواقعية السحرية للأسباب التى تحدثنا عنها فيما سبق وأضيف إليها هنا أن الواقعية السحرية لم تعرف وتنتشر على المستوى العالمى إلا فى السبعينات من القرن الماضى، ونجيب محفوظ فى ذلك الوقت كان قد تحقق فى اتجاهات أخرى مختلفة. ولكن ربما كان هذا التنوع فى إنتاج نجيب محفوظ وموهبته

الإبداعية الخارقة هما اللذان أديا به إلى أن يقدم لنا "ليالي ألف ليلة" ونراها الآن  
داخله بقوة ضمن تيار الواقعية السحرية. فالوهبة الخلاقة لا تحددها حدود.

ولا تقتصر الأشواق والمقامات الصوفية على شخصية الشيخ عبد الله البلخي، بل  
هناك أشخاص آخرون، مجرد عابد أو رجل موجود في خلوة، كما حدث -على سبيل  
المثال أيضاً- مع نور الدين، إذ قادته أقدامه الحائرة ذات مساء إلى النهر فخلا إلى  
نفسه عند اللسان. وقد وصف الراوى هذه الخلوة بأنها ناعمة بأنفاس الربيع، مشتتلة  
بالسنة الأشواق.

وقد ترامى إلى نور الدين صوت مناجاة فأيقن أنه صوت عابد، فأنجذب نحوه  
ناشداً راحة وسلوى. المهم أنه دار حوار بين الاثنين قال فيه نور الدين عن نفسه إنه  
معذب، ولما سأل الرجل من أية ناحية هو؟ رد عليه: لا تهم النواحي من جعل قرّة عينه  
في العبادة. ولما سأل الرجل نور الدين عن سر عذابه قال إن له حكاية غريبة، ثم حكى  
له تفاصيلها، وهي تلك التي تحدثنا عنها من قبل في فصل نور الدين وديناراد.  
وما يهنا هنا هو الجزء التالي الذي نقتطعه من الحوار بين الاثنين. فبعد أن حكى نور  
الدين حكايته قال له:

- هل تصدقني؟

فأجاب الرجل:

- المجانين لا يكذبون..

- هل عندك تفسير للسّر؟

- وراءك ملاك أو شيطان ولكنه حقيقة!

- وكيف أبرأ من أشواقى؟

فقال بهدوء:

- نحن نكايد أشواقاً لا حصر لها لتقودنا في النهاية إلى الشوق الذي لا شوق بعده، فاعشق الله يغنك عن كل شيء..

بل إن الأقوال الصوفية قد تأتي أحياناً على لسان تلامذة الشيخ حيث تعلموا على يديه. نجد ذلك مثلاً في الفصل الخاص بعلاء الدين أبو الشامات، حيث توجه ذات مرة إلى فاضل صنعان ودار بينهما حوار أخبره فيه علاء الدين أنه في مقام الحيرة، وأنه لذلك يبحث عن راحة النفس، وسأله فاضل هل ذهب إلى الشيخ فقال نعم، وأضاف :

- تلقيت على يديه تربية لا تزول آثارها، ولكني أثرت البقاء على الفناء.

وقد ختم الصوار بقول فاضل صنعان : "المنطلق من الإيمان دائماً وأبداً. الطريق واحد في الأول، ثم ينقسم بلا مفر إلى اتجاهين.. أحدهما يؤدي إلى الحب والفناء، والآخر إلى الجهاد. أما أهل الفناء فيخلصون أنفسهم، وأما أهل الجهاد فيخلصون العباد".

ويلعب الزمان وتعاقباته دوراً مهماً في رواية "ليالي ألف ليلة" وقد لخص لنا ذلك حسن العطار في الفصل الخاص بالسندباد عندما قال : "مات كثيرون فشبّعوا موتاً. وولد كثيرون لا يشبعون من الحياة. هبط من الأعلى قوم وارتفع من القعر قوم. أترى أناس بعد جوع وتسوّل آخرون بعد عز. وقد على مدينتنا عدد من أخيار الجن وأشراهم. وآخر أخبارنا أن ولي حكم حيناً معروف الإسكافي". ولا شك أن الزمان يتكفل في كثير من الأحيان بحل المشكلات، وإذا كانت هناك مظالم كثيرة ومفاسد يرتكبها الحكام فإن تحولات الزمان والموت فيهما حلول لكثير من المشاكل. والأعوام الثلاثة التي قضتها شهرزاد في قص حكاياتها على السلطان شهریار أحدثت تحولاً مهماً في رجل حفل تاريخه بالصرامة والقسوة ودماء الأبرياء، ونجده في الفصل الأخير من الرواية وعنوانه "البكاون" يهرب من ماضيه بعد أن رأى نفسه جديداً في إهاب فتى

أمرد، قوى الجسم متناسقه، بوجه مليح ينضج فتوة وشباباً، وشعر أسود مفروق، وقد طر بالكاد شاربه. ثم إن شهريار وجد نفسه فى مدينة ليست من صنع البشر، كأنها الفردوس جمالاً وبهاء وأناقة ونظافة ورائحة ومناخاً، ويجد شهريار عروساً تنتظره فى قصر لا مثيل له، وتبين له أنه فى حاجة إلى ألف عام لاكتشاف خبايا الحديقة، وإلى ألف عام أو أكثر لمعرفة أبهاء القصر وأجنحته.. ولم يعد للزمن عنده حساب.

وبهذا يكون الزمان والواقع السحري قد أديا إلى حدوث هذا التحول العجيب بالنسبة لشهريار، وتكون الرواية كلها عملاً إبداعياً خلاقاً يندرج بقوة واستحقاق ضمن هذا التيار العالمى المسمى "الواقعية السحرية". أما فيما يتعلق برواية "ملحمة الحرافيش" فإننى لم أجد فيها ما يجعلها تدخل ضمن الواقعية السحرية.

## قاع المدينة عند خيرى شلبى

### رواية "الشطار" نموذجاً

خيرى شلبى روائى مصرى غزير الإنتاج، ومن أهم أعماله الروائية: "اللعب خارج الحلبة" و"الأوياش" و"السنيرة" ورحلات الطرشجى الحلوجى و"الشطار" ووكالة عطية و"بغلة العرش" و"الدساس" ... إلخ، كما أنه كاتب قصة قصيرة، ومن مجموعاته التى صدرت: "صاحب السعادة اللص" و"المنحنى الخطر" و"سارق الفرح" ثم إنه قد كتب فى النقد والتراجم والرحلات، ومن أعماله فى ذلك: "فلاح مصرى فى بلاد الفرنجة" و"عمالقة ظرفاء" و"لطائف اللطائف" - دراسة السيرة الذاتية للشيخ الشعرانى. وكما هو واضح من عناوين رواياته وكتبه الأخرى فإنه يختار شخصياته، فى الغالب، من قاع المجتمع سواء فى القرية أو فى المدينة، مثل عمال التراحيل، والمهملين أو المهمشين، وتجار المخدرات، وأصحاب المهن الوضيعة، و"الأوياش"، وغيرهم. ولذلك نجد الشخصيات الرئيسية فى رواية "الشطار" على سبيل المثال، هى كحكوح، والبتعة، والشحات أو أبو شافية، وعنتر كباية... إلخ، إضافة إلى شخصية الكلب الذى يقوم بمهمة راوى القصة. وهذا أسلوب فنى ينسب إلى الواقعية السحرية حاول الكاتب استخدامه فى هذه الرواية. ومعروف أن كُتَّاب أمريكا اللاتينية قدموا لنا خلال العقود الأخيرة أعمالاً تروى على ألسنة الجمادات أو الحيوانات. فالبيت مثلاً يمكن أن يقدم لنا قصته الخاصة مع قاطنيه ومن يدورون فى فلكهم، وهلم جرا. وفى رواية "الشطار" يقدم لنا الكلب قصة صاحبه وصاحبته، وماجرى لهما ولغيرهما من صروف وأحوال.



وليس معنى أن خيرى شلبى يغوص فى قاع المدينة أو القرية أنه يقتصر على هذا القاع أو يتجول فى داخله فقط، وإنما الواقع هو أن خيرى شلبى يأخذ هذا القاع وسيلة أو أداة للكشف عما يدور فى المجتمع بصورة عامة بل إننا نجد هذا القاع مرآة ينعكس عليها كل مايجرى من أحداث تؤثر فى مسيرة الحياة على هذه الأرض سواء بالسلب أو بالإيجاب، وإن كان السلب هو الصفة الشائعة فى معظم ما شهده جيل خيرى شلبى من أحداث.

ولا شك أن رواية "السطار" من أبرز الأمثلة على ذلك. ففي هذه الرواية المكتوبة فى أواخر عقد السبعينات يقدم لنا المؤلف من خلال شخصياته المذكورة صورة عما كان يجرى فى المجتمع فى عقدي الستينات والسبعينات، حيث بدأ الانهيار الأخلاقى، والجرى وراء الأموال، والوساطة، والمحسوبية، والتسيب والفساد وغير ذلك من صور التردى والانكسار. وكل هذا أدى إلى أن تتحول البتة القادمة من قاع المجتمع الريفى إلى هانم، وأن تصبح أشهر مغنية فى فترة من الفترات، وتسمى باسم "رشا الخضرى"، وتشارك فى صنع السياسة من خلال صلتها برجال من طبقة الحكم. ولكنها أيضاً لا تسلم من حبال السياسة، فتتزوج باللواء أحمد سليم لتفرض الحراسة على أموالها، ولا ندرى هل كان ذلك بتدبير من زوجها نفسه أم لا، لكنها على أية حال، تفقد أموالها وتعانى من الفاقة والتشرد، مثلما بدأت حياتها، ثم تعود مرة أخرى إلى الثراء عندما تتاجر فى المخدرات، وتتزوج كحكوح. وتجار المخدرات -كما قال الكلب راوى القصة- هم باشوات هذا العصر دون منازع، يتمركزون فى حارات وأحياء مغلقة، ويدخلون مع العسكر فى حروب ومناورات ومخططات يحاربهم العسكر لا باعتبارهم أفراداً، يسهل القبض عليهم، بل باعتبارهم مؤسسات تقوم على عائلات متشابكة، متعددة المصادر والمنابع والشخصيات. ولا شك أن لغة خيرى شلبى تاتى متسقة ومنسجمة تماماً مع الأحداث التى نقرؤها فهو يستخدم ألفاظاً شائعة فى أوساط الناس مثل "تدحلبه" أى تستدرجه أو يبدأ الفصل هكذا : "يرجع مرجوعنا لأبى شافية، الشحات سابقاً.. إلخ" أو يأتى بالفاظ اشتهرت فى العقود الأخيرة عند المصريين مثل الباكو والأرنب، والخنزيرة وغيرها. يقول مثلاً : الخنزيرة - أى العربة

المرسيدس ٢٠٠ - تفاجئك وأنت تدخل الحارة، واقفة في رحبة على قدها كئنهأ فصلت لها، صفراء في لون الكناريا - تدهش كيف لئله هذه السيارة أن توجد في مثل هذه الحارة السابحة في الوسخ والقذارة. لو أن عرق السكان وحده يسيل بكثافة السكان لأغرقها إلى شوشتها، فما بالك بمياه الغسيل والاستحمام والمجاري؟! كل ذلك متروك لشأئه في الحارة الطويلة المتعرجة. وهكذا فإن خيرى شلبى من خلال الكشف عما يجرى في قاع المدينة يكشف عما يجرى في المجتمع بصورة عامة.

### الموضوعات المطروحة

تقع رواية "الشطار" في حوالى ٤٧٠ صفحة، وهى تعكس صفة من أهم صفات خيرى شلبى هى أنه حكاء هذا العصر بلا منازع. فطريقته فى الحكى لا ينافسه فيها أحد، إنه ينتقل من حكاية إلى أخرى، ومن موضوع إلى موضوع فى سهولة ويسر، وتلقائية. ولا يمكن أن تقول عن رواية له إنها ذات موضوع واحد، بل إنها موضوعات كثيرة مختلفة ومتداخلة، وهى جميعاً تندرج ضمن سياق واحد. وهذا الكاتب له أسلوب فى الكتابة يتنوع وفقاً لكل عمل. وقد أشار هو نفسه إلى ذلك فى حوار أجرته معه مجلة "المحيط الثقافى" حيث قال: "كل قصة أو رواية من قصصى أو رواياتى تجربة فنية قائمة بذاتها، يختلف الأسلوب، وتختلف المفردات، وتختلف تراكيب الجمل من عمل لآخر. "فوكالة عطية" تختلف عن "صالح هيصة"، تختلف عن "موال البيات والنوم"، تختلف عن "الشطار" أو "رحلات الطرشجى الحلوجى" أو "منامات عم أحمد السماك"، أو "الوئد" أو "العراوى"... إلخ. وبالتالي فليس هناك ما يسمى بأسلوب خيرى شلبى فى الكتابة، وإنما الأصح القول أساليب خيرى شلبى فى الكتابة"<sup>(١)</sup> ومن هذا المنطلق سوف أتناول أسلوب الكاتب فى رواية "الشطار" فى موضعه من هذه الدراسة.

(١) مجلة "المحيط الثقافى" التى تصدر عن وزارة الثقافة فى مصر. العدد الثالث والعشرون - سبتمبر ٢٠٠٣. حوار أجرته مع الروائى سوسن الدويك.

والآن أتوقف عند الموضوعات المطروحة في رواية تُروى - كما أسلفت- على لسان كلب يمثل شخصية مهمة جداً في العمل لأنه شاهد عيان، فهو كلب تابع لشخصية مهمة أيضاً هي "كحكوح". وكحكوح هذا شخصية أفرزها عصر الانفتاح، وهو يتاجر في كل شيء : الممنوع والمباح. وقد ازدهرت تجارته في فترة لكن الدنيا أدبرت عنه لتقبل على أهل الشارع برمته.. لا أحد يدرى كيف؟! فجأة انفتحت أسواق التجارة، وكثر عدد التجار، وحتى الأولاد، والصياغ والمتشردين أصبحوا سماسرة. مما أدى إلى زيادة الباكوات (بسكون الكاف) والأرانب. أما العدالة فإنها لا تطول أحداً، والأخلاق ذهبت إلى غير رجعة "ولد الإسلام غريباً وسيعود غريباً كما كان". ويقدم لنا الكلب الراوى مقارنة بين كحكوح وزوجته، فيقول عن الزوجة : "سمراء هيفاء حلوة التقاطيع، تشبه العين لمن يفهمها ويقدرها. بقدر مافيها من أنوثة طاغية فيها من مقومات الرجولة ما يفتقر إليه صاحبي... إلخ" ويستمر الكلب في المقارنة قائلاً : "صاحبتي كانت ملكة غير متوجة وصاحبي صعلوك ضئيل الجسم يصلح لأن يسرح بقدر في الحواري والقرى، أو يكفيه شكله، فيستطيع أن يقف في أى باحة ليتفرج عليه الخلق، ويدفعون نقوداً، وسوف يدفعونها عن طيب خاطر... إلخ" (١).

وإذا كان "الكيف" قد رفع من أمثال كحكوح فإن هناك كثيرين حدث معهم الشيء نفسه، ومنهم المعلم أبو شافية الذي صار يملك محلات على ناصية الشارع في أهم ميدان سياحي في وسط المدينة، ويملك عشرة مخازن على الأقل من بينها واحد في قلب غرزة كحكوح من الداخل، ورجالاً يسرحون في القرى والبلدان يجمعون لحسابه أنية نحاسية وقضية قديمة يبيعهها المعوزون بتراب الفلوس فيقوم هو بتنظيفها وترميمها وتلميعها وعرضها في المحل ليشتريها السياح بأموال صعبة. وأبو شافية هذا الذي

(١) خيرى شلبى، رواية "الشطار"، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٣١. ونود أن ننبه القارئ إلى أننا عند الاستئناس بآية فقرة من الرواية سوف نشير إلى الصفحات في متن الدراسة.

صار من أكبر تجار الكيف كان فى صباه يسمى الشحات وكان يعمل فى غرزة كحكوح. ومن العجيب أن هذا الشحات بعد التحول العجيب الذى طرأ على حياته كان فى بعض الأحيان يتفلسف مثل عواجيز السجن. فذات مرة بعد أن لعب الحشيش برأسه قال لصديقه : "إن فى نفس كل واحد خرابة عبارة عن هديم متراكم، منا من إذا فحّت فى داخله وجدت الهديم بلا نهاية. ومن إذا فحّت فيه وجدت بواذر كنز، وحينئذ تصبر عليه حتى تصل إلى الكنز. والحريف من يفحت بعناية وفن" (ص ٤٣).

ولن نستطيع التوقف عند تفصيلات هذه الرواية لأنها كثيرة جداً ومتفرعة، ومعروف أن خيرى شلبى لديه ولع بالتفاصيل. وفى الحوار المذكور بمجلة المحيط الثقافى "سألته المحاوره : هناك اتهام بأن خيرى شلبى مغرم بالاستطراد والإطالة والإفراط فى السرد ؟ فرد عليها : على الإطلاق - لا - ليس عندى إطالة ولا مط ولا تطويل، إنما عندى ولع بالتفاصيل، والرواية هى فن التفاصيل، وفن التفاصيل ضد الاستطراد فى الحكى.. وإذن فأنا حكا، نعم، شفافياً لا..". وهذا صحيح لأنى حقيقة وأنا أقرأ هذه الرواية التى تقترب من خمسمائة صفحة من القطع المتوسط المكتنز السطور (حوالى ٢٥ سطراً فى الصفحة) لم أحس بملل أو بوجود استطرادات، أو مشاهد غير محسوبة وغير داخلة فى السياق، بل على العكس من ذلك ينقلك خيرى شلبى من حكاية إلى حكاية ومن مشهد إلى مشهد، ومن موقف إلى موقف، وكل هذا فى النهاية يصب فى تيار واحد شديد التدفق والحيوية، خاصة أن للكاتب رؤية واضحة محددة، وموقفاً تجاه ما يحدث ويجرى على أرض الواقع. فلسنا أمام كاتب منبث الصلة عن واقعه، بل إنه قد عاش الواقع بمشاعره، وأحاسيسه، ووجدانه. وأكثر من هذا إنك تحس أن خيرى شلبى واحد من شخوص هذه الرواية، صحبهم فى غدواتهم وروحاتهم، وعاش معهم، وخبر حياتهم عن قرب، وعلى الرغم من أن كل ما يجرى بعيد جداً عن ساحته، لكنه يبدو مثل كاميرا دقيقة جداً صنعها عصر التكنولوجيا المتقدمة، ولهذا فإنها قادرة على التقاط الصور ببسر وسهولة تفوق الخيال.

لكل هذا لن أتوقف عند التفاصيل، وسوف أشير إلى الموضوعات مجرد إشارة، لأن كلامي مهما زاد لن يغنى عن قراءة هذا العمل الذى نقل إلينا صورة كاملة عن عصر الانفتاح وتحولاته الرهيبة، والأحداث التى جرت فى مصر على أيدي رجال القوات المسلحة. ولا شك أن رصدى لموضوعات الرواية سوف يتناول أمرين : أحداث داخلية فى مضمون الرواية، وشئون وتصرفات ووسائل داخلية فى نسيج الحراك الاجتماعى الذى أنتجه عصر الانفتاح.

تقابلنا فى الرواية إذن المضامين والموضوعات التالية والتى جاء معظمها على لسان كلب كحكوح :

الشطارة أن تكون معك النقود.

تجار المخدرات هم بأشوات هذا العصر دون منازع.

الشحات صار معلماً وتاجر مخدرات وعنده صبيبة، وقد تزوج من البتعة، والبتعة هى الأخرى لها قصة طويلة فقد جاءت من الريف بعد أن تاهت من زوجها فى مولد السيد البدوى، وأصبحت أشهر مغنية يتهافت عليها كبار القوم، وهامى تتزوج أكبر تاجر مخدرات المعلم أبو شافية، وتجمع بين المال والوجاهة الاجتماعية. أما خنزيرة الشحات أو عربته المرسيدس قد صارت تقف فى الحارة الشعبية، وزواج البتعة من الشحات مرحلة متأخرة زمنياً، لأننا سوف نشهد عودة إلى الوراء عن البتعة منذ أن كانت طفلة فقيرة فى الريف.

أحد تجار الكيف يشم ويحج سبع مرات والحارة كلها تتاجر فى المخدرات.

الكلب ينقل لنا صورة من أفراح تجار المخدرات.

الشحات هو الأشهر والأذكى فى الحارة، والكلب يقول : الزمن رفع فجأة من شأن الرعاى واللصوص وتجار المخدرات والسموم.

عودة إلى الراء وحديث طويل عن زوج بتعة الأول، والفلاح الفقير هريدى الذى تاهت منه فى مولد السيد البدوى. وهريدى هذا لم يرث من أبيه ذكورة ولا فحولة ولا صلابة يكافح بها الزمن، وإنما ورث عنه شيئاً واحداً هو حبه للرباب، وحب الضرب عليه فى الليالى المقمرة فى وسط الدار. أيضاً البتعة الفالحة الفقيرة كانت مؤهلة لأن تصبح مغنية. وكانت عندما تاهت قد تعرفت على شخص يسمى عنتر كباية يعمل فى مجال الفن والسرادات، وسوف تتزوجه، ولا شك أن البتعة سوف تكون من الآن هى الشخصية الأولى والرئيسية. وتنقل لنا الرواية مشاهد عن كبار القوم وسهراتهم عند عنتر كباية، ومن أقوال كباية : "المصابون بأدواء ليس من السهل أن يشفوا منها" و"عرش البلاد أصبح مباحاً". ولم تستمر البتعة طويلاً مع عنتر كباية، فقد جاء رجال ذات يوم، عند مطلع الفجر، واقتادوه بثياب نومه إلى حيث لا تعرف، وظلت تنتظره أياماً وأسابيع وتسأل عنه فى الأقسام والمستشفيات دون جدوى.

البتعة تتزوج سعد القيم وهو فتى يعمل صبياً للعوالم، وقد تزوجته قائلة لنفسها "رزقه ورزقنا على الله" ولكن سعد القيم تكشف عن نصاب عريق، واتضح أنه متعهد حفلات، صحيح على قد حاله لكنه يهبرُ بطرق ذكية.

ويبدأ الزمان يبتسم للبتعة، فتصبح من خلال المحسوبية مغنية فى الإذاعة، وتسمى باسم فنى هو "رشا الخضرى".

وتقدم لنا الرواية مشاهد عن الموظفين المتسلقين الجبناء، وعن الحكومة التى أصبحت فى جانب ورجل الشارع فى جانب، وعن كيفية نهب المؤسسات كل على طريقته، والبتعة بعد أن صارت شخصية مهمة جداً.

سيارة البتعة تعود من لبنان محملة بالمخدرات.

البتعة نمره ثابتة فى الإذاعة والتليفزيون وأخبار الصحف، وهى ترفع سماعة التليفون وتكلم أى مسئول.



ونعرف أن مصطفى بك عصمت أحد رجال الساعة هو صاحب البطاقة التي فتحت أمام البتعة أبواب المجد والشهرة. وكانت الخدمة التي طلبها منها مصطفى عصمت في مقابل ذلك خدمة استخبارية. البتعة لا تعرف الفرق بين حكومة الاحتلال الأجنبي وحكومة الثورة.

وعندما دب الخلاف بين مصطفى بك عصمت والرئاسة تزوجت البتعة من أحمد سليم الذي كان مديراً لمكتبه، وابتعدت عن الفن، وهي ليست المطربة الوحيدة التي تزوجت مسئولاً.

أحمد سليم كان يكشف للبتعة عن أسرار يقشعر منها البدن.

وقد قال لها ذات يوم : رأيت اسمك في كشوف الحراسات، ثم ذكر لها أن الحل الوحيد لتفادي الحراسة أن تكتبي كل ممتلكاتك باسم واحد قريك، وبالطبع قالت له : ليس لي إلا أنت. وهكذا باعت كل شيء لزوجها بتاريخ قديم. وهامى مقبوض عليها، وتعذب في الحبس بأشياء لم ترتكبها يريدونها أن تعترف بها.

الأحداث هنا تبدو كأننا نعيش واقعية سحرية، على الرغم من أنها أحداث واقعية حقيقية، أي يمكن أن تكون قد حدثت.

كحكوح يعرض على البتعة التعاون في بيع المخدرات بعد خروجها من الحبس.

البتعة تتزوج الشحات (المعلم أبو شافية).

وفاة الشحات في السجن، أما وديعة زوجة كحكوح فمازالت سجنية.

عالم المخدرات لا يعرف المنطق ولا الإنسانية.

البتعة تتزوج من كحكوح.

أمثال كحكوح في هذه البلاد يفعلون مايشاعون. ويعرف كحكوح أن التناقضات تتدفق في شوارع هذه البلاد.

الكلب يقول : "الأمر فى هذه البلاد لمن فى يده النقود".

تاريخ بنى الأزرق (وهذا هو اسم أهل هذه البلاد) عهود وحقب مختلفة لا يربطها سوى الشقاء، ولهذا فإن بنى الأزرق يمجدون الرأسمال بصرف النظر عن مصدره.

البتعة تتاجر فى الحرام وتحج كل عام. كحكوح يشتغل قواداً على زوجته.

الكلب ميشو وهو كلب ذو أصول أجنبية غير كلبنا الراوى، يقول : "إنكم فى بلادكم تستوردون كل شىء"، حتى مظاهر الأبهة، وفى ظنكم أنها تعطىكم الأبهة بالفعل فى حين أنها تحيلكم إلى مسخ. وإذا لم يكن فيكم من يعرف أنكم الآن فرجة العالم المتقدم وغير المتقدم، تكونون إذن مسخاً على الحقيقة والخلقة الإلهية" (ص ١٨٩).

عبد الجبار، وهو شخص سوف يلعب دوراً مهماً فى حياة البتعة لأنه سوف ينجيها من حقارة كحكوح، يقول لها : "لألما نهبت الحكومة من الخراج والضرائب لأفندينا ولحمد على والعائلة المالكة، ولكل الحكومات التى كانت تعتبر نفسها طبقة أعلى من الشعب والباقي مجرد خدم لهم"... ويستمر عبد الجبار فى الكلام حتى يصل إلى الوقت الحاضر ليقول : "أما الآن فإن الحكومة فى وادى الأزرق تتكون من أعوان الحاكم والهبيشة وخدمه الخصوصيين. فحاكم وادى الأزرق ورث الحكم ولم يرث عراقة التقاليد ولا الثقافة، ولذا فإن أعوانه يديرون الجهاز لحسابهم الخاص فى مقابل تأمينه من أى طامع فى السلطة أو من أى ربح تهب" (ص ١٩٨).

الكلب يقول : "الضلال فى الحوارى كالضلال فى القصور".

وينتهى هذا الجزء من الرواية بعودة البتعة إلى بلدها جثة هامدة. ويبدأ يتدخل مع الكلب راى جديد هو مأمون ابن أخت البتعة الذى يروى لنا أطرافاً من حياة الأسرة فى الريف، واسم مأمون بالكامل مأمون محمد عكاشة النجار، وهو طالب بالجامعة يذهب إلى عاصمة المحافظة لحضور المحاضرات، ويدأوم فى عمله، وهو دائماً حريص على أن يشتري بنصف مرتبه كتباً. وقد نقل إلينا رأيه فى بعض الكتّاب، وهو أيضاً

يتطلع لأن يكون كاتباً. قال : "تسمرنى قصص يوسف إدريس، وتسمرنى روايات عبد الرحمن الشرقاوى، وأحب الصلصلة فى حوارى القاهرة القديمة مع نجيب محفوظ، أتأمل فتواته وحرافيشه فتذهب نفسى حشرات على قوم يتجسد فيهم كل هذا الواقع المرير ويظل باقياً كل هذه الدهور. أما إحسان عبد القدوس فإننى أشكر له صنيعاً جميلاً قدمه لى، إذ كشف لى منذ وقت عن طبقة كاملة لم أكن أعلم شيئاً عنها، فضلاً عن أن تكون قائمة بين ظهرائنا، وأما فتحي غانم فإننى صديق لبطله السرمدى يوسف منصور" (ص ٢٣٩).

هريدى زوج البتعة الأول يروى حكايته منذ أن تاهت منه ليلة المولد وكان اسمها بسمية، ويقول عن مواويله التى تعجب الناس : "وجدت أن الحماس يزداد بهم نحوى كلما تصادف أن غنيت موالاً فيه معنى تحكم الخسيس فى الأصيل، ففهمت أن الثورة الأزرقية تضال معانها فى نفوس الشعب الأزرقى إلى مجرد إحساس بأن الجاه والسلطان تم استلابهما من أولاد الأصول الباشوات والبكوات، وأنها قد أعطت السلطان لمن لا يتحملون مسؤوليته من الدهماء" (ص ٢٤٢).

هريدى يقول : "أصبحت اسماً ثابتاً فى كشوف من يسمونهم باليساريين"، والاسم الذى اشتهر به فى الوسط الفنى هو سيف الماوردى. ونظراً لأن أغانيه كانت تحمل هجوماً متواصلاً ضد الحكومة، فقد كانت أيام سجنه أكثر من أيام حريته.

مأمون : الجد يسمع لطربة اسمها رشا الخضرى.

مأمون يقول للكلب : الكل هنا يريد أن يأخذ من الملكية العامة قدر ما يستطيع، ويقول أيضاً : "الكل ينشغل بالبناء لنفسه فحسب... فى هذه البيوت الأسمنتية الجديدة (فى القرية) تسكن مجموعة من نماذج خارقة تنهزم أمامها قدرة أكبر روائى فى العالم.. بعضهم مدرسون سافروا بطريق الإعارة، وآخرون أثروا من الدروس الخصوصية.. بعضهم من معاونى الجمعية الزراعية الذين اختلسوا عرق الفلاحين فى الستينيات.. بعضهم من تجار الشنطة والبنائين.. وكل من يسكن فى هذه القرية

الأسمنتية الجديدة يتنافر مع الآخر ويتعالى عليه ويتباهى بما عنده من أجهزة وأشياء..  
آخر مباراة للتباهى إلحاق الأولاد بالمدارس الأجنبية الخاصة رغم ماتكلفهم من  
مصاريف باهظة وشحططة لا مبرر لها... ويختم مأمون هذه الفقرة الطويلة بقوله :  
وهكذا ترانى أعيش فى مجتمع من القردة يربى جيلاً أجنبياً لينفصل عنه بعد ذلك  
تماماً" (ص ٢٥١ - ٢٥٢).

وتظهر شخصية جميل الأصولى المتشدد.

وعودة إلى الوراء لنرى كيف تزوجت بسيمة (البتعة فيما بعد) من هريدى الذى  
كان أبوه غرابلياً.

مأمون يتحدث عن عمه طاهر الذى أصبح أميناً للاتحاد الاشتراكي، ويقول عنه:  
"فى كل يوم يسافر إلى المحافظة ليعقد اجتماعات ويحضر محاضرات ويلتقى بمسؤولين  
فى الحزب واللجنة المركزية. الشعب الأزرقى شعب غريب. إنك مع ذلك ربما كنت  
معذوراً أيها الشعب الأزرقى، إذ أنت تعلم أن السلطة هى كل شئ فى تاريخ هذه  
البلاد، وأن من حصل عليها حصل على كل شئ" (ص ٢٧١).

عبد الجبار هو فى الأساس من البلدة، وهو الآن شيخ المهندسين المقاولين.

بداية عصر الانفتاح

العم طاهر يتصيد تاجراً سعودياً لإحدى بناته، والبنات الأخرى تتزوج أميراً  
كويتياً.

العطف (أى الدروشة) تصيب جميل بن طاهر.

التوكيلات ونهب دماء الشعب الأزرقى.

طاقم الحكومات فى السنوات المقبلة. يقول الراوى نقلاً عن جميل المذكور : "إن  
أباه لم يعد يقتنع أن السياسة - ولو كانت صحيحة - هى الطريق الصحيح إلى أعلى  
المناصب فى بلد لا تعرف القراءة والكتابة، إنما الطريق الصحيح إلى السلطة هو

التجارة ورأس المال. إن رأس المال يصنع لنفسه الحكومة التي تعجبه. إن طاقم الحكومات في السنوات المقبلة سيكون من قلب التجار وأصحاب الشركات وخبراء الاستشارات والمهريين" (ص ٢٨١).

ويلاحظ أن خيرى شلبى انتهى من كتابة هذه الرواية عام ١٩٨٠، وهامى نبوته قد تحققت وكأنه كان يقرأ فى كتاب مفتوح .

\* مأمون يقول عن شباب الجماعات الإسلامية إنهم يقاطعون صلاة الجماعة ويؤدون الصلاة وحدهم... ومن بين صفوفهم من هو متعلم أو موظف فى الجمعية، أو تاجر أو شيخ من حملة العالمية، وفيهم تومرجية وسائقو جرارات، وكلهم مستنيرون إلى حد التعامل مع أدوات المدينة الغربية التى أنتجها الكفار.. ألا ما أغرب ما يدور فى عقول الشباب! إنه الفراغ والجهل وسوء التربية. ليس منهم بالطبع، بل من أبائهم الذين بعثرت الثورة الأزرقية ما بقى فى نفوسهم من كيانات إنسانية زعزعها الاستعمار على مدى التاريخ ( انظر ص ٢٨٥).

#### مستقبل القرية الأسمنتية

فرح الأصوليين، وكيف أن الزغاريد فى الفرع ممنوعة.

مزرعة عبد الجبار صار رجالها وعمالها من الخبراء الأجانب

الشركات الاستثمارية نوع من الأمراض الطفيلية.

والد عبد الجبار كان يعمل تمليا، أى مزارعاً يعمل لدى الآخرين. خسة أصله فى طبعه. وكانوا يسمونه النقرزان. وقد تزوج النقرزان من مبروكة الشيلة.

ويلاحظ أن خيرى شلبى يستخدم تقنية القصة من داخل قصة. مبروكة العريانة قررت أن تترك النقرزان فصاهر من المدينة. صلاح الدين أفندى خلأف الذى صاهره النقرزان نموذج من نماذج الشطار.

مأمون : نسمع أحاديث وأساطير حول خالتي بسمية. والكل يؤكدون لى أنى أشبه خالتي.

فى أواخر الأربعينات كان عبد الجبار طالباً بكلية الهندسة.

كلاحة النقرزان والد عبد الجبار.

المصطلحات الأجنبية يموت الأزارقة فى جلداهم عند سماعها.

عبد الجبار كان شاطراً.

هناك نمط فى بلادنا يلمع من بين ذوى الوجوه الدميعة والعاهات.

جثة البتعة مازالت فى المشرحة، ولم تدفن بعد.

مأمون يتساءل عن حقيقة رشاش الخضرى.

مأمون يقيم علاقة مع الأنسة رائدا بنت أخت عبد الجبار بك.

رائدا تقول لمأمون : لابد أنك تمت بصلة لرشاش الخضرى.

عبد الجبار يموت فى جسد رشاش الخضرى رغم أنه لم يرها.

مأمون : أحياناً أتخيل أنى أعيش لكى أفصح خراب من نسميهم باليسار.

الشعب الأزرقى فى حاجة إلى من يبصرونه بالتاريخ على حقيقته، ومن ينبرون له ظلام المعلومات وتكاثفها وشراستها.

اهتمام الناس بمعرفة أن مأمون يمكن أن يكون قريباً لرشاش الخضرى.

شرائط سيف الماوردى تنتشر انتشاراً واسعاً.

إن الحكومة هى التى تشجع سيف الماوردى، وهذا هو الاسم الجديد لهريدى.

مأمون : إنى لأحتقر دور كل هذه الأغنيات الماوردية.



نصف مواهب الناس تضيع فى الكيد لبعضهم البعض.

مأمون : أنا مستعد لدعوة سيف الماوردى فى شقتى.

سيف الماوردى يعيش فى مكان سيئ جداً.

مأمون : خالى هريدى هو أول مجرم فى حياة خالتى بسمية.

مأمون : العظماء من كانت الأسرة فى دمائهم. ويقول أيضاً : الماوردى كائن

طفيلى يعيش على حياة فن أصيل.

ويقول : لو كانت جسور الود قائمة فيما بيننا ماعادت جثة خالتى بسمية على هذا

النحو. وكان مأمون قد عرف فى ذلك الوقت أن رشا الخضرى هى خالته

بسمية، والتى سميت أيضاً البتعة.

عودة إلى البتعة أيام زواجها من كحكوح، ومقارنة بين شخصية كل منهما.

الست وسيلة التى تولت شئون بتعة أيام محنتها امرأة نموذجية.

سيف الماوردى على الرغم من كل شيء، ظل أغنية جميلة.

الست بتعة عزمت سيف الماوردى فى شقتها.

طارق : ست بتعة تريد لسيف الماوردى أن يصبح فناناً لا مهيجاً جماهيرياً.

ويقول أيضاً : ست بتعة وست وسيلة أميرتان من أعرق أمراء العالم القديم والحديث.

الست بتعة مقبوض عليها.

وصف للست وسيلة التى هى الآن زوجة سيف الماوردى.

العظمة والسلوك العظيم سلوك تحدده الشخصية نفسها بإرادتها.

الكلب يتحدث عن مأساة مأمون ومأساته بعد أن تم التعرف على جثة الست بتعة.

عبد الجبار : خالتك يا مأمون سوف تدفن معززة مكرمة.

الجد خليل هو الذى قام بنقل جثمان بسمية إلى مقبرة الأسرة بعد أن كانت الحكومة قد دفنتها بمعرفتها.

بل إن دفن جثمان بتعة فى مصر بصورة وهمية تحول إلى عملية تهريب للحشيش.

الكلب يقول : أهى شرعة الشركات الاستثمارية ؟!

بيع المنطقة كلها لشركة استثمارية إلا غرزة كحكوح.

طارق : كحكوح ليس وحده النصاب المحتال.

لافتة : من دخل غرفة كحكوح فهو آمن.

مأمون : مجتمع كحكوح شىء فى منتهى الجنون.

تلفيق تهمة قتل بسمية لسيف الماوردى.

تراكم الأسرار فى الصدور كما يحدث دائماً عند بنى الأزرق.

الكلب يترك المكان.

هذه هى رواية "الشاطار" حولتها إلى رعوس موضوعات حتى أستطيع أن ألم ببعض ما ورد فيها من مشاهد وأحداث وأقوال وشئون وغير ذلك. ومن العجيب أن الكاتب لديه قدرة غريبة على الاحتفاظ بالخط الروائى، وتماسك البناء، وتآلف العناصر الفنية على الرغم من كل هذا التشعب فى رعوس الموضوعات، والثراء فى عدد الشخصيات، والتوسع الشديد فى الأحداث. إنها قدرة لا يمتلكها إلا روائى حكاء مثل خيرى شلبى. إنه يترك قلمه على سجيته ينطلق من هنا إلى هناك، ومن مشهد إلى مشهد آخر، ومن موقع إلى موقع آخر، ومن شخصية إلى أخرى.. وهو يغوص فى عمق

الشخصية ليكشف عن وضعها الآن، ويعود إلى الخلف ليلقى بعض الأضواء على حياتها الماضية، ثم يعود مرة أخرى إلى الحاضر... وهلم جرا.

وخيري شلبي مولع بتوضيح ملامح الشخصية، بحيث لا يترك مجالاً للإبهام أو اللبس أو الدوران. فـشخصية كحكوح نتعرف عليها بصورة كاملة من خلال مشاهد، ومواقف وأحداث منذ بداية الرواية إلى آخرها. ويحدث نفس الشيء مع باقي الشخصيات مثل البتعة، وهريدى، وكل منهما حدثت تحولات خطيرة فى شخصيته : فالبتعة التى كان اسمها الأول بسمية تسمت باسم رشا الخضرى عندما أصبحت مغنية مشهورة، وكانت قد أخذت اسم البتعة عندما تاهت من هريدى، وعادت إليه مرة أخرى بعد أن تركت الغناء وتزوجت من الشحات أو أبى شافية، وصارت من تجار المخدرات. وهريدى الفلاح الفقير المعدم صار غنياً مشهوراً يفضح الحكومة بأفغانيه، وقد تسمى باسم سيف الماوردى. وبما أن الزمان الروائى (فترة السبعينات) كله كان زمن تحولات فقد انعكست هذه التحولات على أسماء الشخصيات، مثلما انعكست على الأوضاع المالية والاجتماعية. فالشحات الذى كان مجرد صبي عند كحكوح أصبح تاجراً كبيراً وكذلك باقى الصبية، بل إن الحارة كلها تحولت إلى تجارة المخدرات كما أشرت إلى ذلك من قبل. إنها إذن فترة تحولات سريعة ومتلاحقة رصدتها قلم هذا الحكاء الكبير بقدرة عجيبة، وقد غاص فى التفاصيل بصورة جعلت القارئ - على الأقل - أتحدث عن نفسه - يتابع بشغف كل ماجرى ويجرى على هذه الأرض التى أصبح فيها المال مفتاحاً لكل شيء : للجاه، والسلطان، والعظمة، والمجد، وامتلاك كل شيء، وذلك فى مقابل فئات كثيرة مطحونة ومستسلمة، بل عاجزة عن فعل أى شيء لإيقاف هذا المد الشيطانى أو السرطانى الذى انتشر فى جسد هذه البلاد.

## الواقع السحرى

الواقعية السحرية - كما أوضحت فى كتابات كثيرة - هى التوازن الدقيق والمحسوب بين عنصرين هما الواقعى والفانتازى أو الخيالى. الواقعى هو ما يجرى من

أحداث على أرض الواقع، ولهذا قال جابرييل جارشيا ماركيز ما معناه : ليس فى أعمالى سطر واحد لا يقوم على أساس واقعى. أما الجانب الفانتازى فهو استخدام عناصر غير واقعية. ولابد أن يتم المزج بين الواقعى والفانتازى من خلال تقنيات وأساليب حديثة متقدمة مثل تحويل العمل الروائى إلى عمل شعرى، وفى هذا يقول ماركيز : "أفضل القصص ما كان تعبيراً شعرياً عن الواقع"، بمعنى أن يكون العمل على درجة من الإتقان، واكتمال عناصر الفن، وثورية الرؤية، والتغلغل فى عمق الذات، والسيطرة على اللغة، بحيث يشعر القارئ أنه أمام عمل روائى فذ ومؤثر وفيه قدر كبير من الإمتاع وإثارة الدهشة، وتفجير القدرات الإبداعية عند القارئ.

ولا شك أن خبرى شلبى لديه وعى ناخض جداً بهذه اللوازم الفنية وله قول مشهور فى ذلك هو : "يقاس توهجى الروائى بمدى إمساكى بال اللحظة الشعرية، فأنا شاعر الرواية"، ولعل فؤاد حداد شاعرنا الكبير كان أول من أطلق عليه هذه الصفة. وفى الحوار المذكور بمجلة المحيط الثقافى سألته المحاور : أعرف أنك تكره مقارنتك بأى روائى آخر، أترك لك حق الاختيار فى طرح اسم الروائى الذى تقبل المقارنة معه : ماركيز، جورج أمادو. لماذا ماركيز مثلاً؟. فردَّ خيرى شلبى : "لأن بيننا مشتركات؛ كلانا يقطع من لحمه، كلانا لا يخشى الكشف عن عوراته فى سبيل الحقيقة، كلانا صاحب تجربة عميقة فى الحياة يستخدمها فى طهو أعماله الإبداعية". وهنا سألته المحاور : "بصراحة بم يتميز به عليك ماركيز؟" فرد : يتميز بشئ مهم جداً، وهو أن قدرته على الإدراك أعلى من قدرتى، بحكم المجتمع الذى نشأ فيه، ونمى فيه هذه القدرات، بينما أنا نشأت فى مجتمع كان يُخمد فى هذه القدرات، ولهذا فإن قدرته على الإدراك تجعل من عمله "خريف البطريق" انعكاساً لكل رؤساء العالم الثالث".

وفى رواية الشطار نجد الكلب يقوم بعمل الراوى. إنه يروى الأحداث والمشاهد والمواقف، وهو لا يفعل ذلك بطريقة محايدة، وإنما فى كثير من الأحيان تكون له وجهات نظر ثاقبة ومهمة، بل إنه قد يعلق على تصرف الشخصية، فيقول لنا مثلاً : "مأمون ولد

جدع<sup>٣</sup> (ص ٣٩٩)، أو يقارن بين صاحبه وصاحبه، أو بين هذا الشخص أو ذاك. وهو كلب مثقف يقول لنا فى صفحة ٤٠٦ : "لقد قرأت أن آلة تصوير حديثة تستطيع أن تصور أترك على الكرسي بعد أن تقوم أنت من عليه وتمضى.. إلخ". وفى صفحة أخرى (ص ٤٠٠) يقول : "وباعتبارى من جنس الكلاب القارئى فإننى أصبحت أؤمن برأى تكوّن فى داخلى عملياً طوال خبرتى العمرية والحياتية، هو أن جنس الكلاب تنحصر كل قدراته العقلية فى المعارف الوجدانية، إن ذاكرة الكلاب ليست فى رعوسهم بل فى قلوبهم. إنها ذاكرة وجدانية خالصة، ولذلك فإن الكلب منا لا يقطع صلته الإنسانية بأحد من البشر أبداً، إلا إذا بادر البشر بإفقادنا هذه الذاكرة، لكننا مع ذلك نظل أرفع مستوى منه، وأعمق إنسانية، وأعرق حضارة، إذ إننا حتى إذا فعل بنا صاحبنا ذلك لا نرتد عليه غدرًا أو تمزيقًا، بل إننا قد نكتفى بأن ندير له ظهرنا وننتقل عنه إلى غير رجعة".

ويقدم لنا الكلب تأملات مهمة عن ذاكرته الكلبية التى ربى عليها بمنهج الفترات الزمنية المتسلطة، بمعنى أن كل فترة تستهدف أول ما تستهدف تلك الفترة التى سبقتها، محاولة مسحها من الوجود وإلغائها من حساب الزمن. ولكن الكلب هنا بذل محاولة كبيرة جداً للتفوق على ذاكرته الكلبية وذلك بأن يظل الماضى حياً فى ذاكرته، ولهذا فإنه يمتدح مأمون لأنه عاد إلى الماضى بحثاً عن الأصول، وخاصة فيما يتعلق بسيف الماوردى ورشا الخضرى، وكل منهما صاحب ماض له دلالاته القوية فى الحاضر. ويعرفنا الكلب أن صلته بجميع البشر والأجناس تقوم على حاسة الشم. فكل صداقاته وعلاقاته قائمة على قدرة أنفه اختيار نوعية الدماء وما يجرى فيها من أنواع الجراثيم والخلايا والمكونات، كما أنه، أى الكلب- لا ينسى أن يذكرنا بأن البشر يستفيدون كثيراً جداً من ذاكرة الكلاب الوجدانية، وأنهم ينظمون عملية استخدامهم لها بدرجة فائقة، ابتداء من التعرف على المجرمين والقلة وكشف آثارهم، وانتهاء بتربية الكلاب ليكونوا مثلاً للوفاء وحسن العشرة.

وإضافة إلى استخدام الكلب بوصفه راوياً لهذا العمل لجأ المؤلف إلى تقنيات أخرى حديثة تتوقف الآن عند بعضها : فتصوير المشاهد يتم في كثير من الأحيان - لغة اليومية التلقائية البسيطة، على نحو ما نقرأ في الفقرة التالية : "كل سكان هذه بيوت رائعون غادون أمامي في مواجهة مطعم الكباب الذي يطلق مهرجان رائحة كبابية صارخة. والأطفال يحملون أطباق الفول المدمس وقد وضعوا فوقها الأرغفة البلدية كأنها قطع من خدود الشمس هبطت فوق الأطباق مظلة بحزم الفجل والبقدونس والبصل. موكب لا ينتهي من نساء يتعاركن طول النهار مع الباعة حول قرش تعريفة فوق سعر الأوطة وحول استكراد الكوجي لهن في قرشين، وحول استنكارهن لحجم الشيء المباع. وهكذا دوشة لا تنتهي، ولكنها تفجر في البشر طاقة هائلة من الإبداع والإمتاع" (ص ٤١٢). ولا شك أن لغة الراوي، الذي هو الكلب، مليئة بتعبيرات عامية، نأخذ منها مثلاً واحداً فقط يدل على أن هذه اللغة هي لغة الشارع في حركته اليومية الذاخرة بالسخرية أحياناً وبالجد في أحيان أخرى. يقول الراوي : "فتش صاحب السعادة حنكه عن آخره، وأطلق ضحكاً كالعواء أو عواء كالضحك، ودفعني بذيله علامة على الاستهانة بي والاستهجان لأفكاري" (ص ١٩٠). وكان الكلب في هذا المشهد يتحدث عن كلب آخر التقى به ذات مرة وهو الكلب "ميشو" ذو الأصول الأجنبية. وهذا الكلب الأجنبي لا يعجبه أي شيء من تصرفاتنا، ولهذا فإنه دائم الانتقاد لنا، وقد برز هذا الانتقاد من خلال حواراته مع كلب كحكوح. وقد سبق أن أوردنا فقرة للكلب ميشو يقول فيها : "أنتم الآن فرجة العالم المتقدم وغير المتقدم".

ولا يستطيع أحد أن يجادل حول لغة السرد عند خيرى شلبى، وأنها ذات طابع مختلف تمام الاختلاف عن الآخرين. لقد صنع خيرى شلبى لنفسه لغة خاصة لا تنسب إلا إليه. نقرأ مثلاً على لسان مأمون : "ثم بدأ الفار يلعب في عبي... إلخ" (٣٦٣). فهذه اللغة اليومية المعاشة قد صارت في أعمال خيرى شلبى جزءاً لا يتجزأ من لغة السرد التي لا تنحدر إلى عامية كاملة أو حتى شبه كاملة، وإنما تأخذ من اللغة الفصيحة بطرف، ومن العامية بطرف آخر وتضفر كل هذا في نسق لغوي بارع التكوين، صحيح



أن لغة السرد لا بد أن تكون أقرب إلى الفصحى بل إنها تبلغ أحياناً درجة الشعرية بمفهومها البلاغي، لكن هذه التعبيرات الحياتية تضيء عليها لمسة مختلفة، وتمنحها حيوية أكثر، خاصة أن هذه التعبيرات هي مما يجرى على ألسنة الناس في حياتهم اليومية مثل "فشخرة كذابة" و"مرجوعنا لفلان أو علان" و"يروح يهنكر حولهم" وأخرجت علبتي التي تفحصت وتكرمشت" و"فلا نجد سوى كلام مزبلح زبلحة شعبية"... إلخ. وبالطبع فإن امتلاء الرواية بتعبيرات من هذا القبيل يجعل لغة السرد طابعها الخاص المرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذا الروائي الذي يتميز أيضاً بعالمه الخاص ولغته الخاصة. ومن الواضح أن خيرى شلبى لديه وعى كامل بهذه المسألة، ولهذا عندما سئل في الحوار المذكور بمجلة "المحيط الثقافي" سؤالاً فيه مقارنة قال: "أنا لا أقرن بأحد... لأننى حالة خاصة غيرت لغة السرد، وأدخلت الأدب فى مجاهل كان يخاف منها. والشقاء الذى امتلأت به حياتى تحول إلى طاقة فنية كبيرة، ولذلك يصعب مقارنتى بأى من جيلى أو من الأجيال السابقة واللاحقة. إن مارأيت فى حياتى كان أشبه بحبة الرمل التى دخلت فى محارة، فاحتوتها المحارة، واحتضنتها فى قلبها لعشرات السنين، فحولتها إلى لؤلؤة".

وقد استخدم خيرى شلبى فى هذه الرواية تقنية الاسترجاع أو العودة إلى الوراء بطريقة بارعة، ولهذا نجد معظم الأحداث إما لحظة حاضرة أو عودة إلى الوراء، إضافة إلى بعض العناصر الممتدة مثل الكلب القائم بعمل الراوى، أو تسلسل الأحداث فى فترة زمنية محددة، على نحو ما وجدنا مع مأمون، هذا الطالب الجامعى المصاب بالدهشة، والحريص على أن يبحث فى كل مايدور حوله.

وهكذا من خلال الواقع والواقع السحري، والبراعة فى استخدام التقنيات المحدثه كالصوير، والعودة إلى الوراء، وتفجير اللغة، والتعمق فى بواطن الشخصيات فضلاً عن ظواهرها، كل هذا جعل من رواية "الشطار" عملاً مرتبطاً باللحظة التى كتب فيها، ومرشحاً للخلود بما يحمل من رؤى فكرية ومستقبلية.

## رواية "نفس الأدمغة" وعالم المقابر الغريب

هذه الرواية الصادرة عن دار الشروق لخيري شلبي هي أغرب رواية قرأتها في حياتي. فعندما بدأت في قراءتها وأخذت أطلع على الأحداث التي تجري في الحوش وفي القرافة تصورت أنني سوف أقرأ رواية عن الفترة التي قضاها المؤلف في المقابر وكتب خلالها عدداً من أهم أعماله الروائية. كذلك تصورت أنني سوف أخذ فكرة عن كيف يعيش مؤلف في حوش وينسجم مع هذا العالم الغريب الذي يضم أنواعاً من البشر لابد أن الظروف الاجتماعية والمالية الضاغطة هي التي ألجأتهم إلى العيش في هذا المكان. لم أتصور أبداً أنني كلما تقدمت في القراءة سوف أكتشف عالماً شديداً الغريبة، مثيراً للدهشة، حطم كل مألوف من أفق توقعات، وأنه سوف تأتي لحظة أحس فيها بنسف الدماغ لغرابية ما أقرأ. إذن فنسف الدماغ لا يتعلق فقط بالكيف الذي يتم تعاطيه في سهرة التعريشة، ولا بالأشياء الأخرى التي تجري في القرافة، وإنما له صلة قوية بالقارئ أيضاً الذي يحس في لحظة محددة أن دماغه قد نسف.

لقد استطاع خيري شلبي في هذه الرواية أن يستخدم تقنية أحسب أنها جديدة تماماً بالنسبة لأعماله السابقة، بل إنها يمكن أن تكون شيئاً جديداً في فن الرواية بصفة عامة، وهي ما يمكن أن نسميها، إذا استخدمنا طريقة المؤلف نفسه في استعمال اللغة، بـ "الدخلية"، بمعنى أنه لا يمنح القارئ فرصة التعرف المباشر على المشاكل التي يريد أن يعرض لها، أو الأهداف التي يرمى إليها، وإنما هو، على العكس من ذلك، يقوم بدخلية القارئ فصلاً بعد فصل، ومرحلة بعد مرحلة حتى ينسف دماغه نسفاً من كثرة ما سوف يقابل من أمور يصل فيها الخلل إلى درجة ليس لها مثيل فيما

قرأناه أو شاهدناه. وأشهد أن هذه الحالة غمرتني بشدة أثناء قراعتي للفصل المعنون "سعادة الباشا العرجي" الذي يبدأ من صفحة ١٣٦.

إذن فخيرى شلبى فى هذه الرواية لم يفعل مثلما فعل فى رواية "الشطار" حيث وضعنا أمام تحولات الانفتاح وما تبعه من فساد منذ الصفحات الأولى. ومن هنا توالى أماننا بشكل فوري الصور والشخصيات التى تجسد عالم الشطار : السيارة المرسيديس الخزيرة الواقفة فى الحارة فى رحبة على قدها كأنما فصلت لها، والرعاع واللصوص وتجار المخدرات والسموم، والتحويلات التى جرت فى الحارة مثل الصبى الذى صار معلماً وتاجراً كبيراً وغير ذلك. وبهذا تطالعنا أسماء وأوصاف أبطال اللحظة وأبطال الرواية : الشحات، وكحكوح، وأبو شافية، والبتعة، والحاج عثمان كزبرة وسواهم.

فى رواية "نسف الأدمغة" يسير المؤلف فى طريق آخر مختلف تماماً، فهو يقوم بتسكيننا أولاً فى عالم القرافة والمشكلة التى جددت عند شق طريق الأوتستراد، ونستمر معه مدة طويلة فى ذلك، حتى صفحة ١٣٦ تقريباً كما أسلفت لدرجة أنى تصور أن خيرى شلبى يحكى لنا تجربته فى سكنى القرافة فسجلت عنواناً لهذه الدراسة هو "قصة الحوش الذى أقام فيه خيرى شلبى" لكن هذا المؤلف القدير -كمادته دائماً- يستطيع أن يقلب الطاولة فى أية لحظة ويرغمك على أن تفكر من جديد. وهذا ما حدث لى وما أحاول أن أسجله فى هذه الدراسة التى أرجو أن تأتى على مستوى هذا العمل الذى يمثل مرحلة نضوج جديدة فى أدب خيرى شلبى. وقد سبق أن قلت فى دراسة أخرى عن هذا الكاتب إن كل رواية من رواياته لها وضعها الخاص، وإن النقد لا يمكن أن يتناول كل أعماله من منظور واحد. صحيح هناك خصائص عامة مشتركة ولكن الصفة الغالبة هى الاختلاف، والتنوع نفسه فى أعمال خيرى شلبى يتطلب أن ننظر إليه من نافذة الاختلاف. ولا أعتقد أن هناك كاتباً استطاع أن يتعاش فى كل البيئات وينصهر فيها مثلما فعل خيرى شلبى لدرجة أنك تقرأ أى عمل له فتحس أنه

واحد من أبطال الرواية. كيف استطاع أن يعيش كل هذه التجارب، في حميمية لا مثيل لها ؟ هذا سؤال فى الحقيقة أطرحه على المتخصصين فى مجال التفسير النفسى للأدب، لأنهم يمكن أن يكونوا أقدر على الخوض فى هذه المسألة. فعالم كل رواية مختلف عن الأخرى؛ فهذه تجرى فى الريف مثل نعناع الجنان، ولحس العتب... إلخ، وتلك تجرى فى مكان محدد بوسط القاهرة مثل "صالح هيصة"، والأخرى فى وكالة عطية بالبحيرة، وروايات فى طنطا وكفر الشيخ، وغيرهما. ورواية "نسف الأدمغة" فى مقابر المجاورين.. وهلم جرا. وبهذا الصدد أقترح على أحد الباحثين أن يدرس المكان فى أعمال خيرى شلبى وسوف يرى العجب العجائب، لأنه من المعروف أن معظم الكتّاب تنحصر أعمالهم فى منطقة محددة، ويمكن أن يخرجوا بعيداً عنها فى بعض الأحيان. خيرى شلبى استثناء من هذا لأنه كتب عن كثير من الأماكن بخبرة من عاش فى المكان وكان من أهله.

## الحوش / المنتجع

يبدأ الفصل الأول من الرواية وعنوانه "رعوس فى النعال" بوصف الحوش الذى يقيم فيه راوى القصة واسمه "أدهم فتحى" هكذا : "يتدهور ضوء القمر فوق الشواهد المرتفعة، يتفتت، يصير مسحوقاً فضياً تشوبه ظلال كأكسدة الفضة فى أشكال شبحية متكسرة بين ممرات المقابر، تعكس خيالات لنباتات الصبار والحسل والطفاء وبقايا ورود ذابلة صارت أعوادها حطباً. كنا - الخفير وأنا - قد أنهينا سهرتنا الحميمية فى الحوش الذى أنتجعه - وبالعجب - للكتابة والقراءة والتأمل، على تخوم الهضبة السفلى لجبل المقطم عند أشد مداخلها وعورة وخطراً". وهكذا نجد أن الحوش قد تحول إلى منتجع ولهذا تكررت جملة "الذى أنتجعه" أكثر من مرة. ويفسر لنا الراوى هذا الإحساس النفسى عن طريق المقابلة بين صورة وسط المدينة التى شخصت فى ناظره حيث مجتمع النيمة والصراعات الرخيصة وانهيار القيم والعلاقات الإنسانية،

وبين اكتشافه أن في عشرة الموتى راحة نفسية وهدوءاً مطلقاً ساعده على القراءة والكتابة بعمق وتركيز. ولكن على الرغم من الهدوء وراحة البال والتركيز رن في رأس الراوى ذات يوم صوت ساخر بحدّة تشبّهه وتتماهى مع شخصيته قائلاً : "أنت يامن جئت إلى حوش فى القرافة لكى تبدع فيه أعمالاً أدبية تطمح أن تكون ذات أبنية فنية يعتد بها، إذا كانت تجربتك أنت نفسك شاذة وغريبة فما الغرابة فى أن تترك تجربتك هذه مشاهد أغرب وتجارب أكثر شذوذاً؟" (ص ٥٩). وهذا بالفعل ما سوف نشاهده فى هذا العمل الذى كثرت غرائبه بصورة تفوق كل الحدود. فهل المؤلف نفسه قد قصد إلى ذلك قصداً؟ أم أن غرابة الموقع فى حد ذاتها كان لابد أن تقود إلى المشاهد الأغرّب والتجارب الأكثر شذوذاً؟ لكن هذه المشاهد الغريبة - وبالعجب على نحو ما يفعل الراوى - جزء من عناصر الواقع الذى نعيشه منذ عدة عقود. وأذكر أنى كتبت كثيراً فى هذا الشأن، واستشهدت أحياناً بأقوال لجابرييل جارشيا ماركيز، وواقّعهم فى أمريكا اللاتينية يتشابه كثيراً مع واقعنا. ومن هذه الأقوال : "إننا نحن كتّاب أمريكا اللاتينية والكاريبى ينبغي أن نعترف ونسلم بأن الواقع أبلغ منا جميعاً. فقدّرنا، وربما مجدنا كذلك هو أن نقلده بتواضع وبشكل أفضل فى إطار المتاح لنا". أى أن الواقع الملىء بكل صنوف الغرابة لا يحتاج من الكاتب إلا أن يكتب عنه بعمق وأن يعبر عنه تعبيراً شعرياً على نحو ما يقول ماركيز أيضاً : "إن أفضل القصص هو ما يكون تعبيراً شعرياً عن الواقع"، أى محكم البناء، ينتقل من الخاص إلى العام بسهولة ويسر، ويركز على الجوانب الإنسانية الخالدة، أى يعبر عن الإنسان بما هو إنسان فى كل زمان ومكان، حتى ولو كان المنطلق من قرية صغيرة واقعة فى منطقة نائية، أو حتى من أحياء مدينة عملاقة كالقاهرة الكبرى أو حوش فى مقبرة أو غير ذلك.

\* ويحكى لنا أدهم فتحى، المؤلف الذى يعمل فى الصحافة، أن الأسطى حسين قشنة كان هو البوابة التى دخل منها إلى منطقة القرافة، والتى كان يظنها شديدة الوعورة، ولكنه بواسطة هذا الأسطى اكتشف أنها شديدة الأنس والجدة. والأسطى حسين

قشلة صاحب ورشة إصلاح سيارات بالقرب من جامع قايتباى. وسوف يكون وجود شخص مثل أدهم فتحى فى هذه المنطقة ومعايشته لأهلها، وتداخله معهم مثيراً للبهجة والرضا والفخار. ويلاحظ أنه كان يحظى باحترام شديد من الجميع، ويخاطبونه فى جلساتهم وسهراتهم بالأستاذ، ويحكى له عما جرى لهم. وكان يشاركهم سهرة التعريشة فى بستان المعلم عيد أبو القاسم، وهى السهرة التى كان يخدم عليها أسعد الدهل وزوجته، كما كان مندمجاً معهم فى أشياء كثيرة، لأنه كان يعيش طوال الأسبوع بينهم ولا يتغذى فى بيته مع زوجته وأولاده إلا يوم الجمعة فقط. وأدهم فتحى كان من أعماقه سعيداً كل السعادة بسهرات التعريشة لأنه كان بطبيعته - كما حكى لنا- طماعاً فى الأفيون بالذات، ولهذا سوف تتضمن الرواية مشاهد كثيرة تشبه تلك التى قرأناها فى رواية "صالح هيصه".

### طريق الأوتوستراد

سوف نجد القمر يتدخل كثيراً فى هذه الرواية من خلال الوصف، ذلك أن وصفه ينسجم تماماً مع الوضع أو مع ما يجرى من أحداث. ولهذا عندما يبدأ الراوى منذ أول صفحة يتحدث عن شق طريق الأوتوستراد وسط المقابر سوف يصف لنا القمر هكذا : "القمر كان مريد الوجه عكر الملامح، الطريق بينه وبين الأرض مسدود تماماً، من صبيحة ربنا إلى غياب الشمس تقوم الجرافات والكاسحات مع الحفارات بتججير كل صلابة تعترضها فى الأرض إذ إنها تشق طريق أوتوستراد من مطار القاهرة إلى حلوان مخترقاً مقابر المجاورين والفقير والإمام الشافعى والأباجية والهضبة السفلى للمقطم". كان الخفير وهدان حزيناً لانتهاك حرمة الدار الآخرة، فى حين نجد أن الراوى أدهم فتحى يدافع بلا اقتناع عما تفعله الحكومة. وكان الخفير وهدان الذى يعمل فى الوقت نفسه لحاداً يزداد كل يوم سخطاً ويسب الكفرة ويبشر الجميع بعذاب يوم جهنمى أت لا محالة عن قريب. وقد توطلت الصلة بين المؤلف القادم للعيش فى



المقبرة وبين الخفير وهدان "نحنا في أن نكون أخوين متحابين". ويصف لنا المؤلف (وهو راوى القصة) فترة الأصيل في الحوش على النحو التالي : "فى الشرفة الخلفية لغرفة المعيشة فى الطابق الثانى للحوش الذى أنتجعه جلست متأهباً لاستقبال فترة الأصيل الخصبية، حيث يمتطى قرص الشمس زورقه القرمزى ليجر به فى الأفق الغربى" (ص ١٣). وتكتمل الدائرة بالتعرف على المعلم عيد أبو القاسم ذلك الذى وصف بالتربى المهيب. ولم يكن الخفير وهدان إلا صبيّاً من صبيانهِ. وقد ظهر المعلم عيد أبو القاسم كائنه عملاق فرعونى، قريب الشبه بالرئيس أنور السادات حين يرتدى الجلباب ويمسك بالعصا الأبنوس والمسبحة اليسر، وجهه كائنه منحوت من الحجر البازلت إلا أن الدم العفى يبيت فى بشرته حيوية وحرارة. ولا شك أن المعلم عيد أبو القاسم أحد الشخصيات المهمة فى هذه الرواية، وسوف نتوقف معه كثيراً، لكننا نكتفى الآن بقصة امتلاكه لهذا المكان! القريب من جامع قايتباى كما أسلفت، وإن كنا قبل ذلك نود أن نشير إلى أن كل محاولات المعلم عيد أبو قاسم لوقف شق الطريق فى المقابر باءت بالفشل، فقد تقدم بشكوى إلى نيابة الجمالية ضد العاملين فى الطريق اتهمهم فيها بأنهم لا يراعون حرمة الموتى، فالبلدوز يفرس محاريثه فى التربة يغترف العظام النائمة فى حضن ربها ثم يبعثرها على جانبي الطريق بغير رحمة ولا إنسانية. وبالطبع لم يستجب أحد، وانتهى الأمر بشراء أثواب كاملة من قماش العبك والدبلان، عهدوا بها إلى ترزى بلدى فى حى قايتباى قام بتحويلها إلى شكاثر وأكياس، جمعوا فيها العظام والجماجم ورسوها أمام شرفة الحوش إلى أن يستصعدوا إنزناً من إدارة الجبانات بفتح أية فسقية واسعة تدفن فيها، وهكذا تنتصر الحكومة ويتم شق طريق الأوتوستراد منتهكين بذلك حرمة العظام والجماجم، وكان الخفير وهدان يتساءل : كيف يجزئ هؤلاء الجبابرة الغلاظ القلوب على انتهاك حرمة الدار الآخرة ودهس الرفات بالمحاريث والجرافات والكاسحات ؟!

## الواقف السحري

كتب خيرى شلبى فى الواقعية السحرية عدداً من أعماله وهى "الشطار" و"بغلة العرش" التى حوّل فيها الأسطورة إلى واقع و"السنيرة" التى حوّل فيها الواقع إلى أسطورة، وربما يتاح لنا فى فرصة قادمة الكتابة عن هاتين الروايتين. وهما نحن أمام رواية "تسف الأدمغة" التى تنسب أيضاً إلى الواقعية السحرية. ولعل أبرز عنصر واقعى سحري فى هذه الرواية هو ما يتصل بالمكان. وقد ورد كلام كثير عنه على طول الرواية، لكن المؤلف كثّف الحديث عنه فى فصل خاص هو الفصل رقم ٤ وعنوانه "بستان فى العاصفة" وتحت العنوان يطالعنا المنقوش على رخامة القبر ونصه ما يلى: "البقاء لله. هذا مدفن المغفور له محمود شوكت ظاظا باشا عميد عائلة ظاظا. تأسس سنة ١٩٠٠ ميلادية". ويأتى الحكى فى هذا الفصل على لسان المعلم عيد أبو القاسم الذى بدأ مخاطبته لأذهم فتحن هكذا: "هذه الرخامة يأسعاده الأستاذ كان جدى الكبير أبو القاسم الأباصيرى يسحها بطرف جلبابه كلما وقعت عينه عليها فى الروحة والجينة.. الله يرحمه كان يعزها مثل عينيّه فمابالك بالراقد تحتها؟".

يحكى المعلم عيد قصة الباشا محمود شوكت ظاظا الذى كان مديراً لمديرية المنيا وكان من أثريائها. وقد عمل ضابطاً فى جيش محمد على باشا وكان زميلاً لعرابى ولما نفى عرابى وصحبه كان من المفترض أن ينفى معهم ولكن الخديوى عمل حساباً لعائلة ظاظا. وبدلاً من أن يحمد الله على نجاته أخذ الباشا يكتب شعراً يشتم فيه الذين نفوا صديقه عرابى، مما جعلهم ينفونّه إلى العراق وسمحوا له بأن يأخذ معه عياله ومن يشاء من خدم وحرس. وصدر عفو عنه بعد سنتين فعاد إلى مصر، وكان قد تصوف وهجر السياسة وصارت قصائده مناجاة للذات الإلهية فبنى هذا الحوش ليكون منتجعاً فيما تبقى له من عمر، ولهذا راعى أن يكون البناء قصراً بمعنى الكلمة. ولم يرزق الله الباشا من الخلفة إلا ولداً وبناتاً، الولد مات قبل زفافه عندما قرصته طريشة فى صحراء الفيوم قرصة لم يشف منها والبنت تزوجت من كيار المحامين فى المنيا، ولم يعد أحد

يأتى للسؤال عن حوش ظاظا باشا. ألت الملكية بالطبع إلى عيد أبو القاسم ابن عيد أبو القاسم التربى الذى كان مسئولاً عن هذا المكان. وهذه سنة الحياة، فحوش محمود شوكت ظاظا باشا أحد رجالات التاريخ يسمى الآن ومنذ وقت طويل مضى بحوش عيد. ويقول لنا الراوى فى صفحة ١١٣ : "وكم فى هذه المنطقة ومثيلاتها من خطط جهنمية كهذه ألت بقتضاها ملكيات عائلات تاريخية قديمة إلى أفراد كانوا مجرد خفراء أو تربية أو فواعلية. ويبدو أن هذه إحدى سنن الحياة ونواميس الكون : أن يرث الفقراء الأغنياء فى نهاية الأمر، وأن يتوب ميراث الأقوياء النشطاء المرموقين إلى أشد الكائنات ضعفاً وتفاهة".

وما يهمنا فى كل هذا الحديث هو أن الجد التربى أبو القاسم عبد العزيز الأباصيرى، وكانت له خبرة واسعة فى فلاحه البساتين، أقام جنة حول الحوش، لا يوجد فى الدنيا فاكهة إلا ومنها أشجار فى هذا البستان. إنها أشجار نادرة الوجود فى العالم العربى كله، فاكهة ممتازة الأسعار لها طالبوها من معامل الأدوية، يعنى ثروة ربنا يزيد ويبارك، ولا شك أن مساحة البستان فى البداية كانت إلى حد ما ضيقة، ولكن المعلم عيد أبو القاسم أخذ يزحف شيئاً فشيئاً على الأرض الممتدة أمامه بلا صاحب. بالعرق والسهر يستصلح ويضم حتى صارت الجنية بستاناً على عدة أفدنة ليس له صاحب إلا المعلم عيد أبو القاسم حتى فى سجلات الحكومة. الحوش حوش عيد والبستان بستان عيد. لم يعد اسم الباشا مذكوراً حتى فى سجلات القرافة بإدارة الجبانات. وقد كان المعلم عيد أبو القاسم بارعاً عندما استطاع أن يدفع مبلغاً كبيراً من المال رشوة طبعاً كى يضمن العفو التام عن البستان والحوش حتى لا يمر منهما طريق الأوتوستراد. وعندما كان يحكى للأستاذ عما فعله فى هذا الشأن أخذ يصب جام غضبه على الحكومة وعلى الحزب الوطنى والمحليات مما سوف تتوقف عنده فى موضعه من هذه الدراسة.

المكان الذى تدور فيه أحداث الرواية إذن حوش كان فى الأساس قصراً أو مايشبه القصر وحوله جنية تضم أعداداً كبيرة من أشجار الفواكه النادرة ظلت

تتوسع حتى صارت بستاناً من عدة أفدنة. ولا شك أن المكان الحقيقي ليس كذلك ولا يمكن أن يكون كذلك، ومن ثم فإن المؤلف أحدث تحولاً سحرياً للمكان على النحو الذى فعله جابرييل جارشيا ماركيز فى روايته المشهورة "مائة عام من العزلة"، حيث اخترع لنفسه مكاناً أطلق عليه اسم ماكوندو Macondo. وقد قال ماركيز فى أحد حواراته "إن ماكوندو ليست مكاناً، وإنما هى حالة من حالات النفس، ويبدو لى أن أسمها هذا سوف يتغير فى المستقبل". ويعنى ماركيز بكونها ليست مكاناً أنها بالفعل ليست مكاناً محدداً، وإنما هى حالة نفسية بوليسيمية (أى متعددة الأجزاء متماثلة) تسمى ماكوندو وتعرف فى التاريخ بأسماء متعددة. هكذا ذكر لنا الصديق الناقد الكولومبى داسو سالديفار فى بحث عنوانه "البحث عن ماكوندو" (ترجمت هذا البحث إلى اللغة العربية ونشر فى كتابى "دراسات نقدية فى الأدبين العربى والإسباني"، دار الفكر العربى بالقاهرة، ١٩٨٧ ص ٣١٧). يقول داسو سالديفار: "إن قرى ثيناجا، وجواكاميل، وإشيبيلية، وأراكاتاكا، وفونداثيون، وهى قرى تابعة لقسم ماجدلينا وتقع فيما بين القمة الثلجية فى سانتا مارتا وثنيناجا الكبيرة تشمل أيضاً ماكوندو، أى ماكوندو المجزأة والموجودة فى كل مكان، وريوهاتشا ومايكو التابعة لقسم جواخيريا، فضلاً عن نجع سوكرى، وهى القرية التى اتخذت نموذجاً فى قصص "الساعة السيئة" و"الكولونيل لا يجد من يكاتبه" و"موت معلن عنه". ولا شك أننا يمكن أن نجد بعض المعالم لماكوندو أيضاً فى مدن قرطاجنة الكولومبية، وبارانكيا، وسانتا مارتا، وفى كل قرية من كولومبيا وأمريكا اللاتينية. أليست قرى أورتيث فى فنزويلا، وتاراباكا فى بيرو، ويونوسى فى بوليفيا، وجوانا خواتو وثابوتيكس فى المكسيك نماذج أخرى من ماكوندو؟ إن ماكوندو عبارة عن واقع مكبر هو واقع أمريكا اللاتينية، هذا الواقع الذى تتشكل منه تلك الحالة النفسية المتعددة الأجزاء المتماثلة التى تسمى ماكوندو، والتى تعرف فى التاريخ بأسماء متعددة.

وقد فعل خيرى شلبى نفس الشيء فيما يتعلق بالحوش والبستان والتعريشة الموجودة بالبستان وقيم فيها أسعد الدهل وأسرتة وتُعقد فيها السهرة الليلية. ولا أدرى

هل فعل خيرى شلبى ذلك عامداً أم أن تشابه التجربة بينه وبين جارثيا ماركيز جعل الوضع يأتى على هذا النحو من الوصول بالمكان إلى مستوى الحالة النفسية، وتحويله من مكان واقعى أنى إلى نموذج يعبر عن عدد كبير من الأماكن سواء داخل المقابر أم خارجها. وقد سألت عن الحوش الذى عاش فيه خيرى شلبى فترة من حياته فوجدت أنه كان حوشاً عادياً من هذه الأحواش التى نمر بها أحياناً فنجدها لا تزيد عن كونها مدافن تقيم بها أعداد من البشر لكنها شبه مهجورة. إذن من أين أتى خيرى شلبى بالحوش الذى يشبه القصر، والبستان الذى تبلغ مساحته عدة أفدنة، وأشجار الفواكه النادرة التى ليس لها مثيل فى العالم ؟ لا شك أن المقابر كانت تضم بالفعل أحواشاً للخاصة الخديوية والطبقة الأرستقراطية يمكن أن نرى بها أشياء من هذا القبيل. ومن بين ما جاء فى هذا الصدد ما ذكره أبو ياسر أثناء حديث بينه وبين المعلم عيد أبو القاسم عندما كان الأخير يبحث عن حل يتفادى به مرور طريق الأوتوستراد بالبستان، إذ قال له : "كنت أتخيل أنك لو استتجدت بالصحافة تنبه الحكومة إلى هذه الثروة المفيدة للبلد، ولكننى تذكرت أن الحكومة فرطت فى أكبر وأهم جنينة فى العالم العربى كله كانت تحيط بالحوش الخديوى ! إنها حكومة مالها من غال عليها ! الخسة والنذالة فيها طبع موروث ! يارجل بلا وطنية بلا زفت ! عليه العوض فى كل حاجة فى مصر!.. شوف حالك يامعلم عيد! الباب الذى يوصلك إلى سكة التفاهم موجود تحت أيدينا".

وعلى هذا فإن حوش خيرى شلبى صورة متحولة ونموذجية لكل أحواش المقابر قديماً وحديثاً، الخديوية وغير الخديوية. وهو فى الوقت نفسه حوش شاعرى بدليل أن القمر عنصر حاضر باستمرار يذكرنا بالحضور المكثف للقمر فى ديوان "أغانى الفجر" للشاعر الإسباني المشهور فيديريكو جارثيا لوركا على نحو ما نقرأ فى القصيدة الأولى التى يقول مطلعها : "القمر يأتى إلى المصهر / بأردافه المصنوعة من الفل / الطفل ينظر إليه.. ينظر إليه / يديم الطفل النظر إليه / فى الهواء المتأثر / يحرك القمر ذراعيه / ويبدى فى شبق تراثه / من القصدير الصلب / اهرب يا قمر، يا قمر، يا قمر /

فإن العُجْر إن قدموا / سيصوغون من قلبك / قلاند وخواتم بيضاء". بل إن الشمس  
فى الأخرى لها حضورها الواضح فى القرافة وعلى شواهد القبور والأشجار وغير  
ذلك، كما نقرأ فى الوصف التالى : "شمس العصارى الذهبية تفوقت على الجواهرجية  
من أصدقاء الحاج حسين الوراق، طرحت شمس الأصيل عبايتها القرمزية فوق أشجار  
النبق والكريز والبرقوق. سال ضوءها الذهبى البندقى على الأرض متخللاً الأفرع  
والأوراق والثمار. سال الضوء صار أشكاً زخرفية وفصوصاً من الدر والياقوت  
منثورة على الأرض وفوق الزير وطملبة المياه الجوفية والكبين اللذين قام بينهما حوار  
صاحب فيه قفز وتنطيط ونفور يعقبه تصالح" (ص ٧٠).

### عناصر سحرية أخرى

تقوم الواقعية السحرية على ثلاثة ارتباطات هى الأسطورية، والعجائبي،  
والسيرىالى. وقد رأينا فى السطور السابقة كيف حوّل خيرى شلبى المكان إلى مكان  
أسطورى، فيه الجانب الواقعى العادى : الحوش والمقبرة والقرافة وما إلى ذلك، ولكن  
هذه الأماكن التى لا يمكن أبداً أن تكون منتجعاً تحولت إلى منتجع على المستوى  
النفسى وعلى المستوى الواقعى السحرى : فالحوش يشبه القصر، والشمس والقمر  
يضيفان على الأشياء جواً شعرياً، والبستان المحيط بالحوش يمتد لعدة أفدنة ويضم  
أعداداً كبيرة من الأشجار النادرة، وفى داخله تعريشة تجتمع فيها شلة الأُنس بمن  
فيهم المؤلف الصحفى يسهرون وينسطلون وينسون الحياة وما يحدث فيها. ولعله من  
الأنسب هنا أن أنقل فقرة تعطينا فكرة عن جو القعدة وما يجرى فيها. والحق أن خيرى  
شلبى، بلغته الخاصة المتميزة التى لا يشترك معه فيها أحد، شديد البراعة فى وصف  
ما يحدث فى مثل هذه الجلسات. يقول الراوى : " مط الحاج حسين الوراق رقبته  
مشدودة نافرة العروق فى اتجاه أسعد الدهل جاعراً فيه بتطجين بلدى حميم : إدينا يا  
ابنى حجر خلينا نعرف نروح ونيجى مع الناس العُجْر دول !! لا مؤاخذة يا أستاذ !،



”عيني“ !. هكذا رد عليه أسعد الدهل، سلمه مبسم الشيشة، ثبت الحجر في البُخس،  
غرف النار بالمعلقة وصب مسحوقها فوق الحجر بعناية وحكمة حتى يمتزج الحاج  
حسين في شغفه للأتفاس بهدوء واستيعاب. راح المعلم عيد يفرط له فوق نار الحجر  
سماسم من الحشيش راحت تطشطش، تنثر عبقاً زكي الرائحة يفتح الشهية  
للحياة (ص ١١٨).

الجانب العجائبي هو الخاص بالجن والعفاريت والأشباح، ولا شك أن عالم القرافة  
لا بد أن يفرز أشياء من هذا القبيل. فالخفير وهذان عندما انزوى في جدار متهدم ليقل  
حصرة البول أطلق صرخة رعب زالت المؤلف أدهم فتحي فسأله : مالك يا رجل ؟ شفت  
عفريتاً ؟! فرد عليه بأن العظم يدافع عن نفسه. يقصد أن الجماجم تتحدث ويسمع  
صوتها احتجاجاً على ما يجري في المقابر لشق الأوتوستراد (انظر ص ٩، ١٠)، وبعد  
أن هدأ الخفير أبدى ندمه الشديد للمؤلف خوفاً من أن يكون قد تبول فوق جمجمة  
شخص مثله لعله وزير أو كبير في زمنه أو من عائلة نافذة، وإن كان هذا ليس مهماً.  
المهم هو الفعل في حد ذاته سواء كانت الجمجمة لشخصية كبيرة أو صغيرة. وأنهى  
الخفير كلامه بقوله : منهم لله من كانوا السبب ! يقصد هؤلاء الذين انتهكوا حرمة  
الموتى وهم يشقون الطريق. ولم يكد الخفير والمؤلف يشعران ببعض الهدوء حتى أحس  
أدهم فتحي أن كارثة تلفت حول قدمه اليسرى. تصور أنها الكويرا الفرعونية السامة  
قد لدغته بالفعل وأنه بعد ثوان معدودة سوف يخرج من الحياة وقد يدفن في مطرحة،  
ولكن اتضح أن جمجمة هي التي التفت على قدمه. راح الخفير وهذان يفك عن  
الجمجمة جدائل الشعر. فقد كانت الجمجمة لسيدة لا تزال تحتفظ بجدائل شعرها  
الذي لا بد أنه كان واصلًا إلى أسفل ظهرها. وهذه الواقعة تشبه ما جاء في رواية ”عن  
الحب وشياطين أخرى“ لجارثيا ماركيز عندما كُلف المؤلف في ٢٦ أكتوبر عام ١٩٤٩  
بمهمة صحفية هي متابعة أعمال الحفر في قبور سراييد دير سانتا كلارا القديم. كان  
العمال يفتحون القبور بالمعاول والفئوس ويستخرجون العظام التي رمت وبلت حتى

عثروا على رفات الماركيزة الصغيرة التي كانت جدته تحكى له عنها فيما يشبه الأسطورة من أن جدلتها كانت تتثال وراها كأنها ثوب زفاف وأنها ماتت مسعورة بسبب عضه كلب. وكانت هذه الماركيزة الصغيرة مبهجة لدى شعوب الكاريبي لكثرة معجزاتها. وبينما كان العمال يحفرون أحد القبور انبعثت منه جديلة حية ذات لون نحاسي كثيف. أخذ العمال يسحبونها، لكنهم كانوا كلما سحبوا منها جزءاً بدت أشد مؤلاً وغزارة، حتى امتدت على الأرض بطول اثنين وعشرين متراً وأحد عشر سنتيمتراً ( انظر كتابنا "فى الواقعية السحرية" ص ١٠١ وما بعدها).

وفى رواية "تسف الأدمغة" عندما كان ينقطع النور كان المؤلف الراوى يحس كأن هناك خفاشاً خرافياً يطويه بين جناحيه فيجمده، ويحاول أن يتذكر مكان الشمعة أو الكبريت لكن جميع الخرائط كانت تنطمس فى ذهنه. ويخيل إليه أن الأشباح بدأت تحيط به من كل ناحية. وعندما استمدى أم محمود زوج الخفير وهذان دلته على مكان الشمعة ثم قالت له : ماتخاف من العفاريت، فالخوش باسم الله الرحمن الرحيم طاهر فيه قرآن فلا تسكنه العفاريت، أما زوجها الرئيس وهذان كما يسميه أحياناً الراوى فعنده حكمة ينبغى الإيمان بها، وهى أنه لا عفريت إلا بنى آدم.. وهكذا كان أدهم فتحي يحاول فى البداية أن يكون جريئاً وأن يصرف عن ذهنه فكرة الأشباح والعفاريت مستأنساً فى ذلك بجرأة الخفير وهذان وزوجته. ولكن إذا كان المؤلف قد هدأ بعد أن عاد النور وجلس يقرأ فى كتاب "الإشارات الإلهية" للتوحيدى ليكتشف من خلال استمتاعه به كيف يمكن الارتفاع بمستوى أسلوبه عند الكتابة بحيث تكون كل مفردة فيه - كما عند أبى حيان- مشحونة بقبس من شعور إنسانى غير معطوب ولا مكثوب، أقول إذا كان قد حدث هذا فإن العفاريت أبت إلا أن تنفص عليه هذه اللحظات السعيدة. وذلك أن الهواء ارتج فجأة، كأن جموده تشقق من هزة كونية عاتية، وهبت ريح عمودية ساقطة - كأنما بدقة هندسية- من مسقط هوائى غير مرئى لتنزل هابطة بعنف فوق الريم الطازج فوق فتحة المقبرة التى كانت مفتوحة عصر اليوم فى استقبال

جثة جديدة. كانت ربحاً ذات مخالب كمحاريث البلوزر تنفخ في الرديم الناعم الطرى صانعة دوامة هوائية كالتى درجنا على تسميتها بفسية العفريت. وقد قدم الخفير وهذان سبباً سحرياً لدوامة الهواء التى أفزعتها، وهى أن هذه الدوامة هى عفريت البنت التى دفنت عصر اليوم لأنها ماتت منتحرة وعندها ستة عشر عاماً. ومثل هذه التفسيرات موجودة فى الواقعية السحرية عند ماركيز وغيره. ونضرب مثلاً لذلك بما حدث بالنسبة لريميديوس الجميلة فى رواية "مائة عام من العزلة"، فقد اختفت هذه الشخصية وكان أمام ماركيز تفسيران لهذا الاختفاء أحدهما واقعى والآخر سحري، وهو فى العادة كان يفضل اللجوء إلى التفسير السحري. وفى ذلك يقول فى أحد حواراته : "فى البداية عزم على أن أجعلها تختفى وهى تقوم بالتطير فى دهلين البيت مع ربيكا وأمارنتا، ولكن هذه الوسيلة التى تشبه ما يحدث فى السينما لم تبد لى مقبولة. ففى هذه الحالة سوف تظل ريميديوس بالنسبة لى موجودة هناك. وعندئذ خطر لى أن أجعلها تصعد إلى السماء بالروح والجسد معاً. وكان هذا خاطر يستند على حدث واقعى وهو أن إحدى السيدات كانت لها حفيدة هربت منها ساعة الفجر، ولكى تخفى هذا الهروب أطلقت شائعة تقول: إن حفيدتها ذهبت إلى السماء".

من العناصر السحرية كذلك، والتى استخدمها خيرى شلبى فى هذه الرواية التوهم. بمعنى أن يخيّل إلى المؤلف، مثلاً أن شيكارا من شكاير العظام التى لموها مشّت عابرة فى رشاقة من تحت بصره، فهب واقفاً يكاد ينتفض من الفرع، وأن يتوهم كذلك أن كياناً عابراً ظهر من بعيد متسللاً بين المقابر، وأن هذا الكيان لامرأة فاتنة تتأود فى مشيتها كالأميرة. ويمضى الراوى فى وصف هذه المرأة الجميلة (ص ٢٦) إلى أن يسأل نفسه : "هل يعقل أن أميرة مثلها تمشى خلال المقابر فى منتصف الليل وحدها بكل هذه الجسارة كأنها تمشى على ضفاف نهر السين وهو أليق بمثلها ؟ ... أن تكون جنية وعفريّة ؟ ربما عفريّة العروس التى أحرقت نفسها واندفنت فى هذه المقبرة المقعبة أمامى مباشرة ؟ لكن هذه فيما يبدو امرأة ناضجة، بارزة الصدر

والأرداف، هيفاء كغصن البان، مديدة القامة" (ص ٢٧). ولعل الراوى بذلك كان يمهّد للمرأة الجميلة هند سليمان التى لن تظهر إلا فى الفصل رقم ١٠ وعنوانه "التلاقى" مع صفحة ٩٤. لكننا هنا، على أية حال، وُضِعنا فى حالة من حالات التوهم وهى جزء من هذا العالم السحرى الجميل الذى استطاع الكاتب أن يبدعه فى هذه الرواية المتميزة.

## ★ شخصيات الرواية

لن نتوقف هنا عند المؤلف أدهم فتحى البطل الرئيسى فى هذه الرواية، لأن كل كلامنا فى النهاية يصب فى جرابه. فهو الراوى الأساسى، لكن كثيراً من الفصول تأتى على ألسنة الشخصيات الأخرى، حيث يروى كل منهم له هو شخصياً ما حدث له. فنحن إذن أمام عمل روائى متعدد الرواة، ونحن أمام شخصيات كل شخصية منها لها قصتها، وتتلاقى كل هذه القصص لتصنع هذا العمل الذى يشبه الملحمة.

ونبدأ بشخصية المعلم أبو القاسم، وقد تناولنا طرفاً من سيرته فيما سبق، عرفنا منه أنه تربى أبا عن جد، بل إنه كان صاحب موهبة عظيمة فى هذا الشأن، إذ كان يُعطى لذوى الموتى - الذين حتماً سيموتون إن عاجلاً أو آجلاً - شعوراً شبه يقينى بأنهم عند موتهم سيعبرون إلى عالم عائلى، فيه ناس تعرفهم جيداً، وسوف يأتسون بهم فتزول الغربة. وإذا كان المعلم عيد قد تفوق على هذا النحو فى عالم الموتى فإنه كان متفوقاً كذلك فى عالم الأحياء. فهو عندما كان يتردد على المسؤولين فى محاولته لتفادى مرور طريق الأوتوستراد بالحوش والبستان كان يستعين بالمؤلف أدهم فتحى ليراجع له الطلب ويشير عليه بإضافة هذه العبارة أو تلك. وفى إحدى المرات توقفت سيارة المعلم عيد عند البوابة الشرقية للبستان وتم ركنها فى مكانها المعتاد، ونزل المعلم يقول للمؤلف فى دفاء وأريحية : "انزل.. أنت الآن منا وعينا، سأريك قعدتى الخصوصية السرية، فإن أعجبتك فهى حلال عليك تأنيها وقتما تشاء وتبقى فيها كيفما شئت ! هى على فكرة ستشذك وستأخذك من نفسك ومن الدنيا كلها" (ص ٥٨). وكانت

هذه القعدة هي التعريشة التي يخدم فيها أسعد الدهل وزوجته، وقد أصبحت هي المكان الذى تسهر فيه شلة الأنس والفرقة. بل إن المؤلف خشى من استسلامه التام لسحر المكان فتقطع صلاته بالحياة خارجه وينسى زوجته وأولاده. ويصف لنا الراوى فى الفصل رقم ١١ (تباريح العشيق) المعلم عيد كما يلى : "فى المساء وقبل بداية السهرة فى تعريشة أسعد الدهل فى البستان بحوالى ثلاث ساعات فوجئنا بالمعلم أبو القاسم يدخل علينا التعريشة الخارجية. كان العطر يفوح من أعطافه، وجهه الدائرى مثل الفطيرة التى لسوتها حرارة النار القوية فتفحمت حوافها ويقع من سطحها، لكن الوجه مع ذلك يك منه دم الصحة والعافية، مبروم الرقبة طولها، يرتدى جلباباً من الحرير السكروته بلون سكرى.. إلخ" (ص ١٠٤). لكن المؤلف كان ينتابه الخوف أحياناً من المعلم عيد كلما أغدق عليه أفيوناً بغير حساب، ومصدر الخوف أن يكون المعلم عيد مهرباً للمخدرات، مستتراً وراء مهنته كتربى ومتخذاً من هذا البستان الواسع المخيف مخازن سرية البضاعة إلى أن يتم توزيعها على كبار تجار المخدرات فى حى الباطنية وهم جميعاً على صداقة متينة معه يحترمونهم إلى حد التبجيل. لكن المعلم عيد، على أية حال، طمأنه فى هذه الناحية عندما ذكر له أن رزقه واسع فى الأفقيون والحشيش وأن من يتخنون المقابر والأحواش مخازن لكبار التجار ويعرفون أنه يعرف ويطمخ يريدون شراء سكوته أو مجاملته، ومن هنا فإنه كلما قابل أى واحد منهم غمزه بهبرة.

أما أسرة المعلم أبو القاسم فهى أسرة ذات شأن كبير، فأبته الدكتور هانى أستاذ الأدب الإيطالى بكلية الآلسن، وإخوته جميعاً صبياناً وبنات تعلموا تعليماً عالياً، ومنهم من يعيش فى أمريكا بزوجة وجنسية أمريكيتين، ومنهن من تزوجت صحفياً إنجليزياً تعيش معه فى لندن، ومن يدرس الآن للدكتوراة فى باريس. والمعلم عيد شديد الثراء، له قصر فى مصر الجديدة فى طريق المطار، وهو أحد سبعة فى مصر اشتروا السيارة المرسيدس الشبح، وله عدة عمائر فى مدينة نصر، ورصيده فى البنك حوالى ثلاثين مليون ودائع، بخلاف الحساب الجارى والرصيد الخارجى. والمعلم عيد عضو فى

الطريقة الشاذلية ولهذا كان لا يترك مولداً من موالد أولياء الله الكبار فى نظره :  
البوى والندسوقى والقنائى والمرسى والشاذلى والحسين والسيدة زينب. وهو عضو فى  
الطريقة المذكورة أبا عن جد. وكان يذبح الذبائح بمناسبة الموالد فتصيب منها جماعة  
التعريشة الكثير من الفتة مع الهبر من اللحوم. وعندما تغيب المعلم عيد فترة ولم يحضر  
جلسة التعريشة اتضح أنه كان مسافراً للخارج لإحضار سيارته المرسيدس الشبح  
الموصى عليها، وقد نفخ المؤلف هدايا ثمينة : ربطة عنق ماركة سولكا، ودبوس لها، مع  
زوارين للقميص والثلاثة مطعمة بنتف من الأحجار الكريمة، وخرطوشة سجائر دنهل  
مع ولاعة مذهبة من نفس الماركة، وزجاجة ويسكى دمبل. وقد قدم المعلم عيد نفس  
الهدايا تقريباً للأشخاص الآخرين.

لكننا نكتشف بعد ذلك أن هذا الثراء الفاحش للمعلم عيد أبو القاسم كان من  
تجارة المخدرات، فقد أغراه الشيطان بالضلal وجرب أن يكون وسخاً مثل الوسخين،  
ويبدو أنه استسلم للربح الحرام، إلى أن انكشف أمره فانقلبت حياته بالكامل. وفى  
فصل "انفجار البركان" (ص ٢٨٨) يحكى لنا الراوى الأيام الأخيرة من حياة المعلم عيد  
وموته فى حادث إذ سقطت به العربى من فوق كوبرى منشية ناصر. ولد صايغ كبس  
عليه بموتوسيكل من الشمال فحاول تفاديه فسقط هو. وقد تجمع فى جنازته عدد كبير  
من ألمع التربية المعلمين، وحضر العزاء وجهاء كثيرون من رجالات الدولة لا يتصور المرء  
أنهم يعرفون المعلم عيد أبو القاسم، بل أن يكونوا من أصحابه.

### سعادة البابا العرجى

لا أعتقد أن هناك كاتباً استطاع أن يرصد التحولات الخطيرة التى حدثت فى  
مصر خلال عصر الانفتاح مثلاً فعل خيرى شلبى، صحيح هناك كثيرون كتبوا عن هذا  
لكن ليس بهذه الكثافة التى وجدناها عند خيرى شلبى. ولعل أفضل طريق للوقوف على  
تميز خيرى شلبى فى هذا المجال هو أن نلم ببعض خصائص كتابته فى هذا الجانب.



وأول خاصية هي أنه لم يلجأ إلى الزعيق والصراخ ولم يحول المجتمع كله إلى فاسدين ولصوص أو فسقة كما حدث فى رواية مشهورة لكاتب مشهور. خيرى شلبى كان دائماً -على العكس من ذلك- حريصاً كل الحرص على أن يفرق بين المالك وبين الناس، بين اللصوص والنهايين والمزورين وبين الشعب الطيب المقهور الذى ما زال، على الرغم من كل الفساد المحيط به، ملتزماً بقيمه الأصيلة مثل الشرف والكرامة والعفة والصبر. كما أن خيرى شلبى بوصفه كاتباً موهوباً وقارئاً نهماً لديه وعى بالتطور الذى حدث فى الفن الروائى فى كل أنحاء العالم، ولهذا نراه يستخدم أحدث التقنيات التى تمنح العمل الفنى أبعداً هائلة ومدهشة على نحو ما رأينا فى هذه الرواية مثلاً من توظيفه الناجح لعناصر مهمة من الواقعية السحرية. ولا شك أن هذا يضيف على كتابته جدة وطرافة ويضعها فى موقعها المتميز مما يكتب الآن على المستوى العالمى. أى أن خيرى شلبى حريص كل الحرص على ألا يقدم رواية تقليدية انقضى زمانها، وإنما يقدم رواية حديثة بكل المعايير والخصائص فى فن الرواية. إضافة إلى ذلك فإن خيرى شلبى يصنع أسطوره الخاصة مثلما يفعل كبار الكتاب فى العالم، وأبرز دليل على ذلك هو هذه الرواية التى معنا "نسف الأدمغة" التى حوت الحوش والمقبرة إلى مكان أسطورى على نحو مافصلنا فيما سبق. فهذه رواية لا يمكن أن نتناولها أو نستقبلها على أنها أحداث جرت فى مقبرة، وإنما هى بناء أسطورى متكامل لعالم المقابر، وهو بناء مصغر (Micro) لبناء أكبر Macroestructura هو المجتمع المصرى برمته ومايجرى فيه من أحداث.

أما سعادة الباشا العربجى فهو أحد الدوامين على سهرة التعريشة واسمه أو بالأحرى كنيته أبو ميمى، وهو من أسرة كانت تعمل قنوات وعربجية، فخاله طلحة كان فتوة الباطنية، وكان تجار المخدرات يوردون له المعلوم كل يوم. وقد صحب أبو ميمى المؤلف أدهم فتحى إلى ربوة ساحرة فى المقطم بها مدينة أسطورية كلها خمائل، وقد تناولا هناك طعام الغذاء، وعندما جاء النادل بدفتر الحساب وقع له أبو ميمى على شيك برقم الفيزا كارت وأعطاه بقشيشاً فقط حوالى خمسمائة جنيه، وقد انتقل الاثنان

بعد ذلك إلى منتجع البسملة والحمدلة، وهو جنة الله فى أرضه المحروسة به وحده. والبسملة أن تقول وأنت داخل هنا بسم الله الرحمن الرحيم، والحمدلة أن تقول وأنت خارج شبعان الحمد لله. وقد كان وجودهما فى هذا المكان فرصة لأن يحكى أبو ميمى للمؤلف قصته بعد أن أصبح رجل أعمال محترماً، يملك الكثير من فضل الله : شركة للنقل الثقيل لعموم القطر المصرى، وأخرى للعالم العربى، عنده أكثر من مائتى تيرىلا بمقطورة ومثلها للنقل الخفيف من العربات الفورد والسيزوكى والهوندا والمرسيدس، وثلاثون باصاً بأحجام الكامل والنصف والمتوسط والصغير، وكل عيل من عياله عنده سيارته وفيلته ورصيده الخاص : أربعة رجال وست بنات، وعماله كلهم مؤهلات فوق العالية.. إلخ إلخ. وقد ذكر أبو ميمى أنهم صاروا عرجية على نظام حديث، فعندما جاء أنور السادات فتح الدنيا أمامهم : الكارو أصبحت سيزوكى والسيزوكى أصبحت هذه الهلمة الكبيرة. وأبو ميمى يسافر وحده إلى بلاد كثيرة لزوم الشغل. ولكن مثلما انقلبت حياة المعلم عيد أبو القاسم سوف تنقلب حياة أبو ميمى. وكانت البداية أن لهم قريباً زوجاً لبنت المعلم عيد يعمل فى مكتب المدعى العام الاشتراكى قال لهم خبراً.. هناك تقارير عن المعلم أبو القاسم وأبو ميمى والحاج حسين الوراق تقول إنهم من أثرياء الصدفة ولديهم أموال بالمليارات جاءت من طرق غير شرعية تستوجب محاكمتهم بقانون من أين لك هذا ؟. وقد انتهت قصة أبو ميمى بالقبض عليه فى قعدة بودة بيشم هيروين فى مدينة نصر. وقد حبس لمدة خمسة أيام ثم جددت النيابة حبسه لمدة أربعين يوماً.

وهناك قصص أخرى تشبه قصة أبو ميمى، عن الحاج حسين الوراق، وصابر حمؤه الصبى الذى أصبح من كبار المعلمين. كان الحاج حسين من أغنى أغنياء مصر من تجارة الورق، وكان من مظهره يبدو عليه الصلاح والتقوى وقد حج سبع حجات، ولكن المظهر فى كثير من الأحيان يكون خادعاً. وقد أقام الراوى مقارنة مهمة بين بلاهة الحاج حسين الوراق وبلاهة أسعد الدهل اتضح منها أن أسعد الدهل كان لا بد أن يظل

على حاله، لا يزيد ولا ينقص، يخدم فى التعريشة، تساعد زوجته أم جيجى التى كان لديها مهارة وبراعة فى استقبال الناس بمن فيهم المؤلف، وقد أنجب أسعد وزوجته ثلاث بنات كبرن وخرطن خراط البنات. أما الحاج حسين الوراق فكان يستخدم بلاهته ببراعة لا مثيل لها، وكان يمتلك عقلاً تجارياً جباراً لا يعرف الرحمة ولا الإنسانية، قاطع كالسكين بشفرة ماضية يخطط لكل صغيرة وكبيرة، ولا مانع عنده من أن يضحك على عماله ويعطيهم تفاهات ومع ذلك يلهجون بذكره، المهم أن الحاج حسين وصابر حمؤه وشخص آخر ملتج هو الشيخ حامد عمران سوف يتم القبض عليهم فى الفصل الأخير من الرواية المعلنون "الصاعقة". وبهذا تكون شلة التعريشة كلها قد انتهت ماعدا المؤلف أدهم فتحي وأسعد الدهل وأسرتة، بل إن أدهم فتحي كان هو المستفيد الأكبر، فقد خرج بتجربة إنسانية فى غاية الثراء والقوة، وتعرّف على عالم شديد الغرابة، وعانِ الوقائع الحقيقية التى تجرى فى المقابر والتى لا يعرف الناس عنها شيئاً، واكتشف أن المعلمين التربية هم الآن من أغنى أغنياء المجتمع، وفضلاً عن ذلك رصد التناقضات التى تتحكم فى سير المجتمع الآن، فجماعة التعريشة - على سبيل المثال - يظلون طول الليل يتعاطون الحشيش والأفيون وعندما يؤذن لصلاة الفجر يؤدون الصلاة فى جماعة، وهناك من يطلق لحيته، أو ينتسب إلى جماعة صوفية لكن كل هذا لا يمنعه من جلب الأموال بطرق غير مشروعة. وقد كانت قاعدة التعريشة فرصة كبيرة لأن يبدع الراوى المؤلف فى وصف هذه القعدة ومايجرى فيها. انظر على سبيل المثال الفصل رقم ٨، وعنوانه "بتاع أسعد الدهل"، ومشاهد أخرى كثيرة فى فصول أخرى يتألق فيها الراوى فى وصف هذه الجلسات وينقل إلى القارئ إحساسه العميق بهذه اللحظة، وكيف تنقله من جو الأرض إلى أجواء أخرى مليئة بالنشوة والصفاء والارتقاء.

ولا يمكن أن ننسى الأسطى حسين قشطة صاحب ورشة السيارات، والذي كان المؤلف يلجأ إليه كثيراً، وكان هو الآخر قد جهز قعدة خاصة ملحقة بالورشة إضافة إلى الكوخ البدائى الذى يستخدم بوفيها يخدم الزبائن والصناعية بتقديم المشروبات

ساخنة كالشاي والقهوة مع الدخان والمغسل على الشيشة أو الجوزة. والأسطى حسين فى الأصل من أبناء القرافة، أبوه المعلم محمد قشطة كان من كبار التربية. وكثيراً ما نقل الأسطى حسين معلومات للمؤلف عن الناس الموجودين فى القرافة. وكل هذه القعدات سواء عند المعلم حسين قشطة أو غيره كانت جاذبة لمزاج أدهم فتحي لأنها كانت تمنحه فرصة طيبة للانغماس فى قاع الحياة الملىء بالرواسب الإنسانية. ولذلك لم يكن يكف عن تدوين الملاحظات والأفكار والخاطر فى أجندة لعله يحتاج إليها فى مستقبل الأيام.

### هند سليمان

هذه الشخصية لها مكانة خاصة فى الرواية سواء من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون. فقد جعلت المؤلف يستخدم شكل الرواية البوليسية فى جزء كبير من هذا العمل، لأن ظهور هند سليمان ابتداء من صفحة ٩٤ كان أمراً غامضاً، تحول شيئاً فشيئاً إلى لغز لم يتم الكشف عنه إلا فى آخر الرواية، وبالتحديد فى الفصل رقم ٢٥ وعنوانه "سأسة فى كراسة هند سليمان" (ص ٢٠٠) وقد وصف الراوى هند سليمان أول مشاهدتها وكانت قادمة خلف الأسطى حسين قشطة بأنها غادة حسناء تنثر فى الجو رائحة فاضحة من أرقى أنواع العطر الأرسقراطى، لم يفلح فى التغطية على عطر الأنوثة الفواح.. امرأة ذات ظل يضاعف من حجمها مع أنها نحيفة البدن ولكن فى صحة جيدة، قوام سمهري ممشوق يحدد المعالم تحديدات صارمة، كأن هناك من يسهر بواليه بالنحت المستمر حتى يجعل الصدر نافراً هكذا فى كبرياء شامخ، والخصر ضيقاً كرقبة الإبريق ينساب مفتوحاً قليلاً على ردفين مبرومين (ص ٩٤). ونعرف بعد ذلك أن اسمها بالكامل هند سليمان ثروت وأن جدها الأكبر البعيد هو ظاظا باشا صاحب الحوش الذى يتتبع به الآن المعلم عيد أبو القاسم. وقد تيقن المؤلف من أنها شخصية على درجة من العلم والثقافة واضحة، بل إنها تتحدث بلهجة المثقفين فتسأل :

ماذا وراء هذه الشخصية العجيبة من أسرار ؟ وهل يمكن أن يجور الزمن على مثلها إلى حد إرغامها على سكن القرافة ؟.

كانت هند سليمان مثار اهتمام من جانب كل الموجودين بالقرافة، وكل واحد منهم كان يريد أن يكون قريباً منها، بل ويطمح بأن يتزوجها. أما هي فكانت مثلاً للصلاية والعفة، لا أحد يستطيع أن يقترب منها، ولا أحد يجزؤ على أن يغازلها أو يفعل معها فعلاً ينطوى على بعض الحماسة، حتى إن المؤلف نفسه وهو الذى يحظى باحترام الجميع ما كان يجزؤ على أن يتحدث معها لو لم تطلب هي ذلك حتى صارت تتواعد معه فى حديقة جروبي شارع عدلى. وفى إحدى المرات أعطته الكراسى التى كتبتهَا وكشفت عن قصتها الحقيقية. لكنها -كما أسلفت- سوف تظل لغزاً لحين قراءة المؤلف لهذه الكراسى. ولهذا سوف تظل تضيف على الرواية أجواء من الغموض والإلغاز تعمل على تشويق القارئ. فالمرء منذ أن تعرف على هند سليمان فى (ص ٩٤) وهو يحاول أن يجتهد فى القراءة حتى يكشف عن غموض هذه الشخصية، بل إن المعلم عيد أبو القاسم هتف ذات مرة بأدهم فتحى :

- إنما قل لى ياعكروت ... مارأيك فى هذه النتاية التى حششت معكم منذ كام يوم عند الأسطى حسين قشطة ؟ هنياك ياعم. بالمناسبة... أعجبتك طبعاً !

- من أى ناحية ؟!

- من كل النواحي !.. نتاية طبعاً ! تعيد للواحد شبابه ! أه لو.. لو.. أنا أصلى..  
والله قلبى عليها يوجعنى ! امرأة محترمة وآخر حلوة، منتهى الشياكة، عقل موزون وتقبل على نفسها أن تعيش فى القرافة بين الموتى ؟ (ص ١١٠).

وفى معرض حديث آخر قال أبو ميمى : هذه المرأة ربنا خلقها نتاية ! نتاية ويس !..  
الحو حلو على بعضه من يومه !... إنها ترش الأرض بالأنوثة وهى ماشية دون أن تدري ! (ص ١٢٠).

وقد وصف لنا الراوى فى صفحة ١٢٦ ومابعدھا الحوش الذى تقيم فيه هند سليمان، وهو وصف مفصل لا يغفل الكتب الموجودة عندها لإحسان عبد القدوس ويوسف السباعى ونجب محفوظ وعبد الحليم عبد الله ويحى حقى وتوفيق الحكيم وطه حسين وبعض مؤلفات الراوى حديثة النشر، كما نعرف من الرخامة العريضة المثبتة فى واجهة قبة المقبرة أن المدفن خاص بوالدة هند سليمان المففور لها جمالات هانم ظاظا عقيلة اللواء سليمان بك ظاظا حاكم دار البحيرة. وسوف نحس من هذا المشهد أن هند سليمان جاءت لتقيم فى هذا الحوش من أجل المرحومة والدتها، وكأنها أرادت أن تقيم معها. وهكذا سوف تظل شخصية هند سليمان لغزاً إلى أن يبدأ أول خط فى الكشف عنها فى صفحة ٢٦٠، حيث نعرف أنها صحفية مشهورة وكانت رئيس قسم التحقيقات بوكالة أنباء الشرق الأوسط، واشتغلت فى وكالة وفا الفلسطينية سنوات طويلة، وغامرت بعمرها فى معسكرات ومخيمات صبرا وشاتيلا وعين الحلوة، وتدرت على السلاح وحملته. وقد تخرجت من كلية الاقتصاد والعلوم السياسية عام ١٩٦٤. وكان زوجها هو الآخر مناضلاً هو الدكتور مشهور الفقى... ولا أريد أن أستطرد فى قصة هذه المرأة التى نشرت عطرها الفواح فى كل أنحاء القرافة لأنى أرى أنه من المهم أن يقرأ القارئ قصتها كاملة فى الفصل رقم ٢٥ (من ص ٣٠٠ إلى ٢٣٦)، وسوف نكتشف أن قصتها كانت مأساة كبيرة، وأن إقامتها فى القرافة كانت إقامة متقطعة. بهدف البحث عن ابنها الذى استخدمه اللصوص وتجار المخدرات فى تصنيع الهيروين، حيث كان متخرجاً من كلية العلوم. وكان عمه الذى يدعى التدين الشيخ حامد عمران واحداً من هؤلاء، ولم يتورع فى أن يدفع بابن أخيه إلى هذه المنطقة الموبوءة.

إن قصة هند سليمان تصلح وحدها أن تكون قصة قائمة بذاتها، وهى قصة مأساوية بكل المقاييس، وبهذا نكتشف أن هذه المرأة الجميلة كانت مجرد واجهة لمأساة طحنتها وقضت عليها، وكأن خيرى شلبى أراد أن يقول إن الشرفاء والمناضلين فى بلادنا الآن طحنهم الظروف المحيطة بهم، وتجار المخدرات والمهربون واللصوص يمكن



أن يقعوا فى قبضة العدالة، كما حدث لمعظم شخصيات هذه الرواية، لكنهم قبل ذلك يكونون قد دمروا الكثير والكثير.

## الفساد وآثاره المدمرة

إن جزءاً كبيراً من كتابات خيرى شلبى موجه لإلقاء الضوء على مايجرى من فساد، وتحول فى عادات المصريين الأصيلة وطبائعهم وأخلاقهم، ومن الواضح أنه مؤمن بأن السلطات الحاكمة كان لها دور كبير فى ذلك. ولهذا فإن ما كتبه فى رواية "الشطار"، على سبيل المثال، فى نهاية السبعينيات يدل على أنه يمتلك حساً مستقبلياً مرهفاً، يستطيع أن يتنبأ بالأشياء قبل وقوعها، وهذا ماكان يفعله نجيب محفوظ رحمه الله. كانت أية حادثة عارضة يمكن أن توحى إليه بأشياء كثيرة، ويتوقع أن المشكلة سوف تتفاقم وأن الطول ربما تكون مستحيلة، واقرأ إن شئت "الحب فوق هضبة الهرم"، ويوم قتل الزعيم وغيرهما تجد أن نجيب محفوظ قد تنبأ فى فترة مبكرة بأن الشقة بالنسبة للأجيال الجديدة سوف تكون مشكلة المشاكل، وأعتقد أنه قد مر أكثر من خمسة وعشرين عاماً على كتابة العمليتين المذكورتين لنجيب محفوظ، وما زالت مشاكل الشقق تزداد حدة، وقد أضيف إليها مشكلة أسوأ وأكثر خطورة، وهى مشكلة البطالة، مما جعل الموضوع أكثر تعقيداً، خيرى شلبى أيضاً كتب رواية "الشطار" منذ أكثر من خمسة وعشرين عاماً، ومع ذلك لم تحل المشكلة التى خلقها اللصوص والمهربون وتجار المخدرات، بل ازدادت حدة، وما هو يرصد كل هذا فى هذه الرواية الجديدة "سف الأدمغة" الصادرة فى أوائل هذا العام (٢٠٠٧). ومعنى هذا أننا شعوب سوف تظل تجتر مشاكلها، لأن هذه المشاكل ليس لها حلول، إنها تتفاقم، وتزداد تفاقمًا.

ولا أريد فيما سياتى من سطور أن أشير إلى قائل النص أو السياق الذى ورد فيه وإنما أكتفى بأن أنقل جزءاً من النص، والرواية متوفرة فى السوق ويمكن للقارئ الاطلاع عليها كاملة. نقرأ فى صفحة ٤٢ : "لا تنس ياسيادة الأستاذ أننا فى عصر

الفساد. لا عنوان يصلح له فى كتب التاريخ إلا "عصر ازدهار الفساد فى أرض مصر الطيبة المحروسة بالنصوص الأفاقيين". وفى صفحة ٤٥ نقراً : "المدير التنفيذى للمشروع كله (أى مشروع شق طريق الأوتستراد) والذي يعمل الجميع تحت إمرته، إنه والعياذ بالله كتلة جراثيم من جميع أمراض المجتمع المصرى ابن خطيئة الانفتاح الاقتصادى، وهو من السفلة الذين علمتهم الدولة بالمجان فأصبح خبيراً فى شغلته، ولكن بلا تربية ولا أخلاق ولا ضمير". ويواصل المتحدث السابق وهو المعلم عيد أبو القاسم : "نحن اليوم فى زمن ألهمهر بكل المعانى : الليغائى والسياسى والاقتصادى والفنى والأداء الوظيفى فى كل مكان!.. الشرفاء محاربون واقعون بين حجرى رعى : الثروة مع انعدام الضمير ! أو الفقر والعوز والاضطهاد إذا تشبثت بالضمير". وفى صفحة ٢١١ نقراً : "هكذا الفساد فى المجتمع المصرى ياصديقى ! لا يترك لأحد من عباد الله شرفاً يتباهون به ولا أخلاقاً يتحلون بها ! إنه مجتمع الدهس فى الوحل يا حضرة ! مجتمع كسر النفس ومرمطة النفوس الأبية فى التراب، وقطع الرؤوس المتطاولة أو العامرة بالعلم والإيمان ! مجتمع تكميم الأفواه وقتل روح المرحلة فى نفوس طلبة الجامعات :.. مجتمع فالك ! كل باطجى قوى يفعل ما يريد، يخطف ما يقدر عليه، يقتل من يعترضه، يرمى بلاءه على عباد الله !". ونختم هذه النصوص بما جاء فى صفحة ٣٢٤ : "تواب برلمانىون يسرقون مدخرات الناس من البنوك، سماسرة ووكلاء وقوادون ومجرمون يتبأون الأماكن والمراكز الحساسة. ما كانت عصر هكذا قط فى يوم من الأيام. أين ذهبت مصر ؟ أين الشعب المصرى الجميل الخفيف الظل الشجاع الخجول الحى نحنون المتحضر ؟ قتلوه ؟ يبدو". وفى نفس الصفحة نقراً : "المواطن هنا لم يعد إنساناً، بل أصبح مجرد كائن كل هدفه فى الحياة أن يبقى حياً يستمتع بأى شىء تافه حتى وإن سرقه أو اغتصبه".

وفى ختام هذه الدراسة أحب أن أقول كلمة لا أريد أن تظل محبوسة فى صدرى هى : كيف يكون عندنا كاتب مثل خيرى شلبى ولا نعرف قيمته ؟! إنه كاتب أعطاه الله

موهبة الحكى، ورزقه حب القراءة، ومنحه فرصة الانغماس فى تجارب حية عميقة الأثر من الواضح أنه كان يسعى إليها سعياً لصقل موهبته وتعزيز قدراته، فكيف ظل هذا الكاتب الموهوب فى الظل خلال فترة طويلة من حياته الأدبية ؟ وكيف أنه إلى الآن لم يحصل على الموقع الذى يستحقه بموهبته وثقافته ونجاحاته الفنية ؟! لا شك أن هذا أيضاً جزء من الفساد الذى نعيشه. فالأدعياء يسطون على المواقع المهمة، وهم فى كل الأزمان يتصدرون الساحة، ويتحكمون فى مسيرة الحياة الأدبية ومثلما فقد الناس الأمل فى كل شىء فقد فقد المثقفون الأمل فى إصلاح الأوضاع الثقافية. ويبدو أن حياتنا سوف تستمر هكذا، وسوف تتفاقم مشاكلنا فى كل اتجاه فى الوقت الذى يتقدم فيه العالم حولنا بسرعة الصاروخ. إنه قدر المنطقة العربية وقدر مصر أن تظل بؤراً ساخنة للصراعات والمشاكل الطاحنة.

## رواية "العجربة ويوسف المخزنجي" لإدوار الخراط

أعتقد أن إدوار الخراط، في هذه الرواية الصادرة منذ شهور قليلة (أواخر عام ٢٠٠٤)، قد حشد كل مهارته القصصية وكل معلوماته المعرفية لتقديم عمل فريد في نوعه، شديد التنوع في تقنياته، معقد وصعب وعميق لكنه مشوق وسهل التلقى في الوقت نفسه. إنه عمل لا يصدر إلا عن كاتب امتلك أدواته، بل سيطر عليها كل السيطرة في اللغة والانتقالات الزمانية والمكانية، والتقنيات الفنية، والغوص في أعماق التاريخ والحضارة والوجود سواء من خلال المعارف التاريخية أو المعرفة الصوفية، فضلاً عن التنوع المتلاحم بين الواقع وما فوق الواقع. كل هذا في تلقائية سرديّة ورؤية منسجمة، وبساطة أسرة. ولهذا سألت إدوار الخراط أثناء لقاء معه : هل كنت تعرف أنك تكتب رواية فيها كل هذا التشابك ؟ فرد قائلاً : "كلا، أنا صحيح أعددت لها كثيراً لكنني عند الكتابة كنت أكتب بشكل تلقائي جداً".

### يوسف المخزنجي والعجربة

تعتمد إدوار الخراط أن يكون عنوان روايته "العجربة ويوسف المخزنجي" وتعتمدت في هذا الحديث أن أضع يوسف المخزنجي أولاً. فهل ينطوى هذا على اختلاف بين رؤية الكاتب ورؤية الناقد فيما يتعلق بهاتين الشخصيتين الأساسيتين في الرواية ؟ لا أعتقد ذلك، لأن التداخل بين شخصية يوسف المخزنجي وقافلة العجربة تداخل حميم لا يمكن أن ينقسم، بل إنك قد تسأل نفسك كثيراً : من الأهم ؟ ومن الأولى بالتقديم في هذا العمل الشائك ؟ أهو يوسف المخزنجي أم هم العجربة ؟ لكن الناقد، في بعض

الأحيان يلجأ إلى نوع من التراتب يرى أنه يمكن أن يكون أكثر فائدة في التحليل النقدي. فمن هو يوسف المخزنجي؟ ما قصته؟ وماحكاية ارتباطه بقافلة الفجر؟ نعرف منذ بداية الرواية أن المخزنجي لقب أخذه يوسف من عمله في مخزن بمنطقة الدخيلة بالإسكندرية يضم بالآلات الملابس الجديدة، المحزومة بسيور من الحديد الرقيق المتين، والكراتين الملفوفة بأقمشة المشمع زيتي الملمس، والجنائز الثقيلة القوية في أكوام مرتفعة متراكبة، وأخشاب القوارب الضخمة الجديدة مقلوبة على وجهها، والأوناش وغيرها، وبالطبع يتعامل المخزنجي مع عدد كبير من العمال والموظفين مثل الرئيس نونو ويوزغو الكونستابل وعم موسى الأفريقي وغيرهم. أسماء غريبة، والأكثر غرابة أسماء جماعة العتالين مثل جابر طباش، وكامل معزة، ويونس مهني عبد المسيح، وحميدو شورتي، ومرسي أبو شنب، وإسحاق سعد، والواد صبحي الصعيدي، والشايخ المرشدي. أما رئيس المخزن فهو الحاج متولى الذي يركب سيارة الشركة الشيفروليه الزرقاء. لكن يوسف المخزنجي، على الرغم من وجوده في هذا الجو، شخص مولع بالقراءة، فهو يسهر ليلاً لنقل ملخصات دروس يوسف كرم في الفلسفة اليونانية من كراسة زميله رامى على أنه طالب بقسم الفلسفة في جامعة فاروق الأول. وهذه المعلومة التي جاءت في بدايات الرواية (ص ٢٢) جعلتني أتصور أن الزمان الروائي يعود إلى ما قبل منتصف القرن العشرين، ولكننا نفاجأ بأن المخزنجي بعد ذلك يناقش موضوعات تجرى الآن مثل حرب العراق والرئيس بوش وعلى أية حال أترك هذه المسألة الآن لأننى سأتناقشها بالتفصيل عند الحديث عن الزمان والمكان. نعود إلى يوسف المخزنجي الذى يعمل فى المخزن لى يستطيع استكمال دراسته الجامعية فنجد - ربما لكثرة قراءاته وتعمقه فى الأشياء - من النوع الذى يطرح على نفسه الكثير من الأسئلة. وربما هذه الأسئلة نفسها هى التى قادته إلى معرفة الفجر والتواصل معهم. فكيف ظهر الفجر فى حياته؟ ولا شك أن أهمية هذا السؤال تنبع من الأهمية التى أعطاها المؤلف لهذا الموضوع.

فمنذ البداية (ص ٨، ٩) يقدم المؤلف الخيوط التي سوف تربط مصير المخزنجي بمصير الفجر، وذلك في فقرتين، الفقرة الأولى تقول : "من فتحة الونش لمح المخزنجي قافلة الفجر تدب ببطء من بعيد على رمل الدخيلة. لم يكن يعرف ساعتها أن قدره قد أوقع به في شباك هذه القافلة، وأنه هو المقصود بها على غير علم منه أو منهم. أم أن القدر هذا هو محض اختيار؟". وتقول الفقرة الثانية : "لم يكن المخزنجي يعرف - ولا نحن كنا نعرف من الأول - أن هذه الكلبة لا اسم لها، إلا أنها كلبة "صانوه" ولا أن "مورة" القطعة، ولا هذه القافلة سوف ترسم له خطأً من خطوط مصيره، على نحو ما، ولا أنها سوف تطوف بساحة أحلامه حتى آخر العمر".

ومسألة تدخل المؤلف في رسم مصائر شخصياته وإعلانه عن ذلك صراحة من المسائل المعروفة في فن الرواية، فعلة بعض المؤلفين من قبل، ومن أشهرهم في ذلك الشاعر الكاتب الفيلسوف ميغيل دي أونامونو (من جيل ١٨٩٨ في إسبانيا)، لكن إدوار الخراط هنا أضاف إلى هذه المسألة لمسة واقعية صرفة عندما قال على لسان المخزنجي : "سوف يقول عبده وازن (عن هذه الرواية) : ليست إلا تنويعاً آخر، لا جديد فيه، على "رامة والتنين". وسوف يقول صلاح فضل : مازال ينمى أسطوره الشخصية التي لا يعرف غيرها. وسوف يقول فيصل دراج : صوت واحد ليس فيها تعددية، ليست رواية، قال باختين... (كرّم الله وجهه) إلى آخره" (ص ٩٦) ويرد على ذلك يوسف المخزنجي قائلاً : من قال إنها رواية؟ وهو يعترف بأن حكايته تخلو من النظام والتسلسل، والإحكام، وحسن الصنعة، والتوضيب لكنه يسأل : هل أنا الذي سوف أسوق السرد على نسق مسبق متناسب مضبوط ؟ أنظم كَوْن الروايات، بينما الكون كله، في فوضاه وعشوائيته وجوره ولا إنسانيته هناك قائم لا يمكن إنكاره ولا الفرار منه، طوعاً على الأقل ؟. أي أن مافى هذه الرواية من عدم نظام، وعدم تسلسل هو جزء من فوضى الكون وفوضى الحياة، والذي يدل على أن هذا الكلام له ظاهر وباطن أن الرواية نفسها منظمة ومضبوطة. فظاهر الكلام إذن يدل على الفوضى وعدم النظام



لكن باطنه يقول بعكس ذلك تماماً. والدليل على هذا أن المؤلف، ربما فى شخص المخزنجى، هو الذى يتحكم فى مصائر الشخصيات بقبضة من حديد، ولهذا دخلت الفجرية على المخزنجى وهو جالس إلى مائدته فى المخزن، وقالت له فى نفس هذا المشهد الذى نحن بصدده: "أنت الذى تصنعنا. أنت وحدك تسيرنا فى مسارات لا يد لنا فيها، أنت فقط ترسم مصائرنا. نحن صنيعة يديك. فماذا تنوى أن تفعل بنا؟" قال المخزنجى: بل أنت يمانورة التى تصنعيننى. أنتم كلكم تصنعوننى. لولاكم ماكنت شيئاً مذكوراً، إذا كنت شيئاً مذكوراً على أى حال. (ص ٩٧)

وهكذا يصنع المخزنجى الفجر ويصنعه الفجر فى حكاية تجمع بين الواقعى والسحرى والتاريخى والأسطورى ووحدة الوجود، حيث الكل فى واحد، والكل فى حالة تداخل وانفصال، وشد وجذب، وفوضى عارمة تدرج فى نسق واحد.

وإذا كانت قافلة الفجر قد بدأت تدب على رمل الدخيلة فإن المخزنجى سوف يبدأ فى التعرف عليها: فشيخ الفجر اسمه "أبو غالب" وهو صاحب الكلمة العليا، وهو الذى يوزع مكاسب اليوم - كل يوم - من نقود أو حبوب أو غيرها بالعدل والإنصاف بين أفراد القافلة. والقافلة تضم نساء من نوات السطوة، مثل مانورة، عين الليل، مدورة الوجه، مدورة الجسم، الملكة الفجرية فاحشة الجمال، وريم قمر القلوب، رقيقة، رهيبة، بعينين فاحمتى السواد، ثاقبتين بالنعومة والحرز غير المبرر غير المفهوم، ومحاسن المطيباتية التى فاتها الحسن ولم تفتها المناغشة الدائمة. ولواظ نجمية الجماعة المتألقة، ومعهن، وعلى رأسهن، أم رضوان، العجوز الحكيمة، عارفة الأسرار، ومهيئة الأقدار. ولا تكتمل قافلة الفجر إلا بالقرء ميمون، وبالحمار، والماعز، والقطة، والكلب.

وظهور الفجر فى حياة المخزنجى جعله يطرح على نفسه كثيراً من الأسئلة كهذا السؤال: هل قافلة الفجر كلها حيوانات باهرة الحيوانية فى اكتفائها بذاتها؟ أم فى هذه العيون الحيوانية الإنسانية معا نزوغ نحو سماوات داخلية لعنى لا أعرفها ولا أقاربها أنا الذى أزعم لنفسى أننى مفكر وحالم وعلى نحو ما شاعر؟ ويدير المخزنجى

على نفسه أسئلة أخرى عن نساء الفجر، وسحر الفجر، وما يقال عن امتلاكهم للقوى الخارقة، وأنهم أعوان وأنصار وإخوة لأهل ما تحت الأرض، خاصة أن عم موسى الأفريكي في وردية حراسته الليلية أنهم يأتون من تحت الأرض يدبون على أربع ثم ينهضون على ساقين كأرجل المعز. لكن المخرنجي دارس الفلسفة عندما يتوه في زحام هذه الأسئلة يقول لنفسه : "يا جدد اعقل. هل هذا ما يصدقه رجل عرف وأدرك - بل هو يبجل - قيمة العقل ؟" لكن أسئلة المخرنجي لن تنتهى، وعلاقته مع الفجر لن تتوقف. فعلى امتداد عمل روائى كامل سوف يغوص المخرنجي فى عالم الفجر، وينصهر معهم، ويمتزج واقع حياته بوقائع حياتهم واقعية كانت أو سحرية أو داخلية ضمن وحدة الوجود، أو متغلغلة فى عمق التاريخ.

والمخرنجي على الرغم من طرحه لأسئلة كثيرة على طول الرواية يعرف مسبقاً ألا إجابة عليها (انظر ص ١٢١)، لكنه يواصل طرح الأسئلة حتى ما يتصل منها بالجانب الميتافيزيقى على نحو ما نجد فى هذا السؤال : "هل القناع هو الرغبة المتحجرة فى الوصول إلى الكمال ؟" (ص ١٢٨). ولا شك أن الأسئلة جزء من النزوع المعرفى فى شخصية المخرنجي، فهو منذ أن رأى الفجر تكوّن لديه حافظ قوى يدفعه للبحث عن تاريخهم، وأصولهم، وتطورهم. فهل ظهور هؤلاء الفجر مؤقت، ينتهى برحيل أى جماعة تظهر منهم ؟ أم أنهم جماعة واحدة ترد هذه الأرض كأن فيها ما يستدعيهم ويجذبهم ويعددهم بوعود غير محددة ولكن لا نهاية لغوايتها ؟ (انظر ص ١٥).

## أنثى الفجر

أليس التآنيث هو أصل الوجود كما قال شيخى ابن عربى ؟ هكذا طرح المخرنجي على نفسه وعلينا هذا السؤال قبيل انتهاء الرواية، لكن من الواضح أنه سؤال تأسيسى شغلته الإجابة عليه المساحة الأكبر فى هذا العمل. لقد جاءت الفجرية فاحشة الجمال، فاحشة السطوة، منذ البداية، بنفسها إلى المخرنجي وهى تمسك بيدها ريم الجميلة،

النحيلة، ناعمة الجسد، وطلبت منه أن يساعدها فى تطيب أصابع أم رضوان التى جرحت. ويصف لنا الراوى هذه الفجرية فاحشة الجمال المسماة مانورة فيقول : "يشع من وجهها كامل الاستدارة أسيل السمرة نور داخلى يأسر من يراه، ويقسره على أن يثبت عينيه بها. لا يملك أن يحول عنها نظره.. إلخ" (ص ٢٠). وقد أحب المخزنجى ريم الصغيرة وتشوق جنسياً إلى أختها فاحشة الجمال. أما الفجرية العجوز أم رضوان فقد قادته إلى حوش العفاريت. هكذا حدث، مع أنه فى البداية تردد بسبب تقديسه للعقل، لكنه قال فى نفسه : ما المانع ؟ هل أخسر شيئاً إذا جربت ؟ خرج المخزنجى من المخزن وخلفه المبروكة أم رضوان التى قالت له : "من ورا المخزن ياباشمهندس اطلع على المدق الثانى جنب الهجانة، على طول جنب مسقى الجمال، واحود شمالك بعد الكنيسة القديمة.. خلاص أدى احنا فى حوش العفاريت" (ص ٢٣). وأثناء وجودهما فى الحوش حكى له المبروكة أن الذى عمل هذه الدحديرة هو الجنى غطرموش الذى ظل محبوساً بأمر طهوث ملك الفرس ألقى عام، ولما جاء الملك سليمان بن داود أفرج عن كل الجن المحبوسين بأمر الله. وقد جاء الجنى غطرموش على بساط الريح من جبل قاف، وأعجبه هذا المكان، فبسطه ودوره، وغار به ودحاه. ثم نصحت المبروكة المخزنجى بأن يأتى إلى هنا كلما ألم به مصاب أو ادلهمت أمامه الخطوب، أو نالت منه الحيرة واللد، لأنه سوف يجد هنا نجدة وملاذاً.

ومما لا شك فيه أن الأنتى الفجرية سوف تطارد المخزنجى فى صحوه ومنامه، وفى غدوه ورواحه، ولذلك عندما ركب القطار إلى الصعيد فى رحلة يزور أثناءها قرية جدته لأمه سألته المرأة أم العيال الجالسة إلى جواره سؤالاً يشير إلى وحدته لم يعرف كيف يرد عليها وغاص فى تيار وعيه قائلاً لنفسه : "هل كان يستطيع أن يقول لها إن أشياء كثيرة قد اجتمعت عليه، تطارده، أن يقول لها إنه يهرب من مطاردة الحب والبغض معاً ؟ اتقاء للقمع، واتقاء أيضاً للانطلاق بلا حدود. ما أخطر مثل هذا الانطلاق، وما أشد رهبته ! أم يكتفى بأن يقول لها إنه رايع فى شغل فى الصعيد ؟"

(ص ٨٣) لكن هذه المرأة الفجرية جاءت متنوعة الصور، مختلفة المشارب، متقلبة، متحولة، وهذا ما سوف نحاول استكشافه فى السطور التالية :

## الواقع الصوفى ووحدة الوجود

من أهم العناصر الإبداعية فى هذه الرواية البعد الصوفى. فالمخزنجى يحفظ كلام شيخه ابن عربى وكلام مشايخ آخرين. وكان ابن عربى يرى أن أتم وأكمل شهود الرجل الحق إنما هو فى المرأة. فالرجل -كما قال- قد صدر عن النفحة الإلهية، والمرأة قد صدرت عنه فهو فاعل منفعل فى وقت معاً. ولذلك كان لدى المخزنجى هوس بالرقصة الأنثوية، فهى رقصة لا قرين لها إلا رقصة الأفلاك العلى فى سماوات الوجود وفى سماوات الروح التى لا حدود لها. وهذا المخزنجى الذى قرأ كثيراً فى كتب الفلسفة وفى كتب التصوف نقل كلاماً كثيراً عن الشيخ الأكبر محبى الدين بن عربى، ومن ذلك قوله (أى المخزنجى) : "عن ابن عربى أن الله عز وجل عندما خلق المرأة من الرجل لم يترك مكانها منه فارغاً، وإنما وضع فيه الشهوة إليها، فقد سبق فى علمه إيجاد التوالد والتناسل فى الدنيا، فكان النكاح أعظم الوصل بين الأصل وفرعه.. إلخ" (ص ١٠٠).

ويتضمن الرواية فصلين، هما الرابع والخامس، ملأهما الكاتب بكل ما احتشد لديه من فنون، وسوف نكتفى هنا بما جاء فيهما عن التصوف ووحدة الوجود. فلقاء الأنثى بالرجل هو لقاء الحقيقة والخليقة معاً. ونسبة الذكر إلى الوجود هو نسبة الأنثى الواحدة، مانورة، بل نسبتهم جميعاً معاً : مانورة، ريم، رامة، مريم البتول، نعمة رامية السهم المريش، الرسم والرؤيا والمسار والسماء الصغرى. النسبية هى المطلق بلا نقصان، وما التجسد إلا صياغة السماوى المتسامى، تستكن القداسة فيه إلى سمارير الدنس وسوءات الجثمانية. والدثور سحب الجسد صفو السماء. وكل حس عارم فيه نبرة عطب كامل، فإين أين النقاء التام ؟ ومتى تقترب الإرادة بنفاذ الأفعال ؟ وحتى عندما قيل إن ريم قد ماتت تساءل المخزنجى هل مات الوجود كله وانقضى إذ

ماتت ريم المحبة (بفتح الميم والحاء) وانقضت ؟ أليست المحبة مقام الله ؟ كيف تُقتل ؟ كيف تنقضى ؟ أصل الموجودات المحبة. قالها شيخنا ابن عربي، وقالها المخزنجي مرتباً ملهوقاً مؤمناً، غير مصدق. وهكذا يشرد المخزنجي في عالم الأفكار والمجردات، وهو الذي يعيش كل يوم حياة المخزن والعمال والموظفين.

ويتساءل المخزنجي في بداية الفصل الخامس : كل شيء هو نفسه، هو ذاته، كل شيء متغير، مختلف، في الوقت نفسه. أنا لا أنزل النهر مرتين ثم نجد ريم التي ماتت تعود بين ذراعيه مرة أخرى، رقيقة، ههافة، هوائية الرقة، تكاد تتطاير حناناً وامتناناً، فلا يبقى منها شيء في حضنه. لكنه مرة أخرى يطابق بينها وبين مانورة قائلاً : لا، هذه مانورة ساطعة الوحشية، ساطعة البهجة، ساطعة البهجة. وبين نظرة ريم المتوسلة تقريباً، وعيني مانورة الأسرتين تلوح له كأنه في غيبوبة من نشوة خاصة، قسّمات لواحظ الراقصة الفجرية الأخرى. إنها إذن أنثى واحدة تتمثل في ريم أو مانورة أو لواحظ، أو أية واحدة أخرى. لقد قال شكسبير قديماً : "الوردة هي الوردة مهما كان اسمها". وبالتالي فإن كل النساء عند المخزنجي هن امرأة واحدة : ريم، مانورة، رامة، نعمة، مريم، وما لا نهاية له من أسماء. ماذا تهم الأسماء ؟ بل إن القطعة مورة عندما كانت تتحسس ساقيه كان يعرف أن أجسادهن جميعاً هي التي تتمسح به. فالقطعة وحدها - هكذا يقول لنا - كانت تعرف من هم الأولياء العشاق حقاً، معرفة تتجاوز كل تفلسفات الجواهر والظواهر، معرفة رُوّضت المستحيل، أنسته وأنسته والتحمت به حتى أصبحت معرفة مستحيلة هي نفسها، مستحيلة التصور، مستحيلة الجواهر، مستحيلة المظهر في آن معاً.

وإذا كانت مانورة تمثل حي لكل النساء فإن قسّمات جسدها تتجاوز الجسدانية حتى التجاعيد في الأماكن السرية من جسمها - جسمهن - لم تعد مجرد ثنایا اللحم الأنثوي، بل توميّ إلى كُثبان صحراوية ساطعة النقاء في طوايا رمالها التي مرت عليها رياح الشهوة وصوّحتها شمس الأشواق (انظر ص ٦٢).

ويقدم لنا المؤلف في هذا الفصل الخامس نبذة من تاريخ الفجر. وتأتي هذه النبذة بعد أن قدم يوسف المخزنجي عدداً من التساؤلات حول بعض ما يشاع عن الفجر، منها السؤال التالي : هل هؤلاء الغلاة الذين يقدسون الحرية - أى لا يعرفون معنى الحياة إلا فى الحرية - أكلوا لحوم البشر، نبشوا القبور، طلعوا منها الرميم، وعملوا من الجثث أحجبة وأدوية، وتعاويز بالسحر والرقى بصلاة النبی عليه أفضل الصلاة والسلام وبركات أهل البيت ؟ ولعل ما حدث لهم من اضطهاد وتعذيب على امتداد التاريخ ناتج عن هذه الإشاعات التي كانت تقل أو تكثر وفقاً لكل ظرف تاريخي. فهتلر - على سبيل المثال- رماهم فى معسكرات الإبادة الجماعية. ويقال إن أكثر من نصف مليون قد هلكوا فى هولوكست فعلى مسكوت عنه، وذلك بسبب فتوى صدرت من "معهد النقاء العرقي" فى برلين عام ١٩٣٧، قضت بإبادة الفجر حفاظاً على نقاء الجنس الأرى. وحسبما ذكر لنا الراوى فإن الفجر لم يبق منهم إلى الآن إلا سبعة ملايين شخص فى العالم كله.

وانطلاقاً من الرؤية الخاصة بوحدة الوجود، والتي أخذها يوسف المخزنجي عن ابن عربى نجده فى الفصل السابع من الرواية يسخر من قيم التعالى البشرى السخيف على الحيوانية، قائلاً : "ليست كل عملياتنا الحيوية حيوانية تماماً، مهما غلفناها بالطقوس وترقيق الحواشى وترهيف الخشونة المباشرة، والمداورة، والمراوغة، أخذ النفس بالشهيق، وطرده بالزفير، ثم الأكل، المضغ، النهش.. إلخ" (ص ١٠١). إلا أن يوسف المخزنجي يرى أن كل الموجودات متضمنة فيه، وهامى كلماته بنفسها : "قئ شعبان وعصفور، سمكة ونورس، دودة وحدأة، ثور وبطة، فحل نخل وخسة خضراء بعض أوراقها قد اصفر ونوى، جنادل أسوان وبرك الملاحات الوحشة برائحتها الزاعقة التي لا تطاق" (ص ١٢٥). ولا شك أن كل هذا التداخل فى رواية تتداخل فيها أشياء كثيرة جداً قد أدى إلى عمق فى الرؤى، وتشابك فى التقنيات ينطوى على خصوصية لم تسلم نفسها إلا لإدوار الخراط وقلمه المتدفق الذى مضى بنا فى كل اتجاه فى عمل



لا تزيد صفحاته على حوالى مائة وثلاثين صفحة، لكن هذه الصفحات القليلة توحى بأضعافها، وكما نقول فى النقد الحديث فإن المسكوت عنه أكبر بكثير من الملفوظ الذى يقتصر على عدد محدود من الصفحات.

## البعد التاريخى

وهذا البعد التاريخى فى الرواية يأتى مرتبطاً بالبعد السابق من وحدة الوجود ونمثل لذلك بما ورد فى الفصل السابع، فبعد الحوار الذى تحدثنا عنه من قبل والذى دار بين الفجرية مانورة ويوسف المخزنجى حول من يصنع من ؟ أى هل المخزنجى الراوى (نيابة عن المؤلف) هو الذى يصنع أبطال روايته أم أنهم هم الذين يصنعونه ؟ أقول بعد هذا الحوار قالت له مانورة : أنت لا تعرفنا، لا تعرف شيئاً حقيقياً عنا، هل حقاً أقمتا مضاربنا على يسار مخزنك هذا الذى أقمت جدرانها من محض وهمك ومن هلاهيل ذكريات غائمة بأداة عن المخزن رقم ٦ فى كفر عشرين ؟، وهذا السؤال - كما هو واضح - يضيف جواً من الشك على كل ما حكاه المخزنجى عن المخزن، وعن الفجر ومضاربهم ولقائه بهم، أى أن الرواية، فى حقيقتها هى ضرب من المراوحة بين الحقيقة والوهم، بين الواقع واللاواقع. وقد رد عليها المخزنجى بقوله : "أما أن للقلب المسهد أن يستريح ؟" ثم مضى فى تيار وعيه يتحدث عن لقائه بالفجر، وهذا اللقاء ربما يعود إلى عام ١٩٤٢. وهذا كما أسلفت ضرب من التداخلات الزمانية. فالمخزنجى كما نعيش معه على طول الرواية مازال شاباً يدرس بالجامعة ويعمل فى المخزن لإعالة نفسه، ومن المستحيل أن يكون قد التقى بالفجر عام ١٩٤٢، ثم إن هذا اللقاء قد حدث مكانياً فى قرية الطرانة جنوبى الصعيد التى كانت تقيم فيها جدته، بل إن الفجر قد أقاموا أمام بيت جدته البعيدة جداً أماليا - هيلانة، وجده سلوانس - ساويرس. ويمتد تيار الوعي ليصل بالمخزنجى إلى وادى النطرون وكيف كانت مانورة ترقص فى البدلة الشفافة المبهفافة على جسمها الأسمر المدور المكشوف المستور.. إلخ. ثم يتوجه المخزنجى

بالخطاب (أيضا في تيار الوعي) إلى مانورة قائلاً : "نعم عرفتك مانورة عين الليل ريم قمر القلوب لواظ الغازية الرقاصة أبدية الصبا أبدية الصبوات" (ص ٩٩). وبهذا ينضم الواقع التاريخي إلى واقع آخر يقوم على وحدة الوجود. بل إنه يخاطبها أيضاً قائلاً : "أعرفك عندما كنت تحملين رضيعك في الليالي القمرية ساطعة الضياء، تجولين في الممرات الترابية الضيقة في الدلتا والصعيد". أي أن الشخصيات كلها تتراسل، وكذلك الأماكن والأزمنة، وهذا فن أجاد إدوار الخراط استخدامه في هذه الرواية المتميزة.

ولا يقتصر التراسل على ما ذكرنا، بل يمتد نحو الفضاء الفرعوني عندما يخاطب المخزنجي مانورة (في تيار الوعي أيضاً) قائلاً : "أعرفك تحت اسم حتحور البقرة المقدسة خصيبة الضروع وجهك الإنسانى المدور تحت قرنين صغيرين على جبهتك تفترين عن ابتسامة مكونة لا تكاد تُرى - ابتسامة الشبع من النشوة- تخرجين من صرح إدفو - كل ليلة - تنزلين إلينا، صوت خوارك الخفيض يبعث الأمان في قلوبنا أن كل شيء تمام، هل أنت أيضاً تحرسين كنزاً خبيئاً لا نعرف موقعه من أرض مصر؟" (ص ٩٩).

أي أن المخزنجي ومانورة وريم ولواظ الغازية (من نساء الفجر) والمرأة المصرية في الدلتا والصعيد، وحتحور البقرة المقدسة، والصبية البكر العذراء، وكل ما على الأرض من قرى وصحارى وجبال ماهى إلا مفردات لوحدة الوجود يحملها المخزنجي في منافيه الداخلية المعتادة. وهذه المنافى الداخلية تمثل بعداً آخر من أبعاد الرواية، ذلك أن المخزنجي له ظاهر وباطن، فظاهره أنه شخص عادى جداً يختلف إلى المخزن يوماً ويعيش حياة الناس العاديين، أما باطنه فيمور بأفكار ومشاعر وتوهمات، وينطلق من مكان لمكان، ومن زمان لزمان، يتوه مع الفجرية في حالة شبق حسى يندمج مع واقع متعال يبتعد عن الحسى بقدر ما يتغلغل في عمق الأشياء لسبر أغوارها الباطنية. ويتصل بهذا العالم الباطنى ما يُعرف في الرواية الحديثة بـ"تيار الوعي" أى الشخصية

عندما تتحدث إلى نفسها، وكثيراً ما يقابلنا في هذه الرواية عبارات مثل "قال المخزنجي لنفسه" أو "سأل المخزنجي نفسه" أو "قال المخزنجي في سره" ... إلخ وسوف نأخذ مثلاً واحداً من هذا النوع؛ ففي مشهد داخل المخزن وجدنا يوسف المخزنجي يأتى إلى مائدته - مكتبه - كما يلوذ المطارد بحصنه الأمين. أراح من على "المكتب قليلاً" دفاتر العهدة الكبيرة القديمة المجلدة بأغلفة داكنة صلبة فانزاحت كتب الفلسفة اليونانية، وكتاب عبد الرحمن بدوى عن نيتشه، وكتاب تروتسكى عن الدولة الثالثة، وبيانات السريالية من عمل أندريه بريتون. المهم وهو فى هذا الموقف دخلت عليه أم رمضان، باسمه العينين قارحة وثقة الخطى وقالت له، بعد السلام والتحية : "أنا جايبالك حاجة كدة مش قد المقام. النبى قبل الهدية"، ثم جلست على أرضية المخزن الخشبية. وبعد قليل من ذلك قال المخزنجي في سره : "معلش، هؤلاء الناس على أى حال يعرفون كيف يعيشون روائع الوجود، عبق الجسم الكثيف أو الرقراق، نكهة الهدوم التى اكتسبتها من دخان لابسيتها، دخان الكانون، شياطين الحطب المحروق، فوح العشب الصحراوى جافاً أو طرياً، نفث الروث والزهوة الحيوانية على تنوعها وتراوح كثافتها، رائحة دورة النساء الشهيرة المتميزة ورائحة منى الرجال العفية، روائح حميرهم وقرودهم وقططهم وكلابهم وحيالهم وشيوخهم" (انظر صفحات ٢٨ و ٢٩). وبهذا كان مجرد دخول امرأة من الفجر إلى المخزنجي وجلوسها تحت قدميه سبباً كافياً لأن يغوص فى أعماق نفسه متأملاً فى أوضاع هؤلاء الناس، وتصاريف حياتهم، والعادات التى اكتسبوها وعرفوا بها. المخزنجي إذن يعيش وأقعين : واقع برانى وآخر جوانى، وكل هذا يضاف إلى الواقعيات الكثيرة الموجودة فى هذه الرواية.

### الواقع اليومى والواقع السحري

لاشك أن يوسف المخزنجي مثل كل الناس يعيش حياة عادية جداً، يعمل فى المخزن، ويدرس الفلسفة فى الجامعة، ويقرأ الكتب الفلسفية وكتب التصوف، والثورة

البشيفية، والبيانات الشعرية وغيرها. وهو فى المخزن يتعامل مع العتالين الذين سبق أن ذكرنا بعض أسمائهم، ومع العمال والموظفين ورئيس المخزن الحاج متولى، بل إن هناك عقداً غير مكتوب كان يحكم علاقته بالريس نونو وعمال المخزن؛ هو أن يتقاضى عن المخالفات الحقيقية، من أى نوع، بما فيها السرقات الطيارى التى سوف يدرجها تحت بند التلفيات أثناء النقل والتخزين، بشرط أن تكون معقولة. والمخزنجى أيضاً يعيش حياة الشارع فى الإسكندرية ولذلك يصف لنا بعض الأماكن فى كوم الدكة، وحول المخزن... إلخ. وقد اتهم المخزنجى ذات مرة فى حادث قتل وقالت له مانورة إن البوليس يبحث عنك، ولعله عندما أخذ القطار متوجهاً إلى الصعيد حيث قرية جدته لأمه كان يهرب من هذه المطاردة، وإن كان السبب الحقيقى والمباشر هو أن الحاج متولى رئيس المخزن قد أرسله فى هذه المهمة لحضور مزاد فى الصعيد.

ولكن كل هذه الأحداث الواقعية الصرفة تأتى فى أغلب الأحيان ممتزجة بواقعية من نوع آخر، سحرية أو تاريخية أو غير ذلك. ففي المشهد المذكور عن زهاب المخزنجى إلى قرية جدته لأمه ينقلب الواقع العادى إلى واقع سحرى عندما يندفع المخزنجى إلى رأس الجسر الحجرى الداخلى إلى قلب النيل، يقف على حافته وينادى جنية النيل أن تطلع له قائلاً: "يا جنية.. يا أجمل جنية.. تعالى لى، أنا فى انتظارك، أنا هنا يا جنية، يا أجمل جنية"، ولكن الجنية لا تطلع له ساعتها، ولا تستجيب لتحديه، لكنها تنتظره حتى تأتية على هيئة رامة العزراء البغى القديسة، هى نفسها ريم قمر القلوب، مرهفة القد متطايرة القوام، ومانورة عين الليل فاحشة الجمال (انظر ص ٨٧). وهكذا فى مشهد واحد قصير نجد الواقع العادى، والواقع السحرى، ووحدة الوجود. كل هذا يتداخل ليصنع فى النهاية نصاً شديداً الخصوصية.

ويظهر الواقع السحرى فى الرواية فى مواطن كثيرة سواء من جانب التوهم، أو الشك، أو خلق أجواء خرافية، أو غير ذلك. فشخصية وضاح الحداد ذلك الرجل الذى قيل للمخزنجى إنه يطارده، هذا الشخص يصفه لنا المخزنجى طويلاً، ناحل العود،

يعتمر عمامته الصغيرة البيضاء.. إلخ. لكن المخزنجى يتساءل بعد ذلك : هل هو هناك ؟ أم أنه كيان صنعتته أنا من ساسه لراسه من نسج وساوسى ؟. ذلك أن وساوس المخزنجى وتوهمات وظنونه يمكن أن تصنع عوالم لا أساس لها فى الواقع. ومن ذلك أيضاً توهم موت ريم، وتوهم أنه متهم بقتلها. ويأتى المخزنجى فعلاً إلى قسم البوليس ويتعاطف معه الضابط "الملازم ثان" لأنه شك فى أن طالباً بقسم الفلسفة يعمل ليعول نفسه يمكن أن يكون قاتلاً. ولكن الأسئلة الروتينية تتوالى، والضابط يستكمل إجراءاته ويسدد خاناته. وتتلاحق الأحداث على المخزنجى، ويلتقى بمانورة حقيقة أو مناماً فيسألها : هل أنت مخاوية ؟ لك قرين تحت الأرض ؟ فترد عليه : بل أعظم. وعندئذ يجد نفسه يقف موقف الند أمام عوامل فوق إنسانية : الصحراء فى شساعتها، والرياح الهوج فى اقتحامها، والنسمات الرخاء فى حنانها، والشمس والقمر، والنجوم الاثنا عشر. وهنا تظهر شخصيات فرعونية وأسطورية مثل رع آتون، وأوزير ملك النور الأخير، وحابى، وبوسيدون إله الأمواج الزرقاء. ولم يكن بوسع المخزنجى أن يحتاج مانورة لا بالتحدى ولا بالمناقضة ولا بالامتثال، لأن كل شيء كان مطلقاً دون حسم كالاعتاد، وكان اللاد هو الرد الوحيد الصحيح، هو الرد الوحيد فقط. فهل هناك شخصية بهذا الثراء الذى يمثله المخزنجى فى كل شئونه، وكل تصرفاته، وكل أفكاره ؟

وإذا كان الفجر والأعبيهم ومخترعاتهم الغريبة بالنسبة لأهل ماكونو يمثلون الجزء الأكبر من الواقع السحرى فى الرواية المشهورة "مائة عام من العزلة" لجابرييل جارشيا ماركيز فإن الفجر فى رواية إدوار الخراط يقومون بمهمات تتضمن الواقع السحرى وماهو أبعد من الواقع السحرى كما رأينا فيما سبق. ونضيف إلى كل هذا شيئاً آخر يمثّل فى شخصية تقوم بدور العراف الفجرى. فالمخزنجى وهو متوجه إلى الصعيد فى عربة الدرجة الثانية المكيفة تجسم له رجل كأنه تكوّن أو تخلق من لا شيء.. وقد وُصف الرجل بالطول والنحول واللحية البيضاء تتدلى على صدر يبدو أعرج عظيمًا، عيناها ثاقبتان غائرتان فى محجريهما كأنه ينظر إلى ماوراء كل المنظور. وقد

تقدم إلى المخزنجي وقال له : "لن تجد أبداً ما تبحث عنه، لأنه لا يمكن أن يوجد، هو غير قابل لأن يوجد. أنت تهرب مما لا مهرب منه. أبداً لن تغلب منه. سوف يلحقك أينما كنت، حيثما كنت، في أى وقت كنت" (ص ٩٣). ويدور حوار بين المخزنجي وهذا الرجل يعرف منه أن اسمه سارى الفجرى العراف الصياد. وهنا نقطة مهمة ينبغى أن نشير إليها هي أن المخزنجي عندما سألته : من أنت ؟ هل تعرفنى ؟ أنا لا أعرفك. رد عليه : بل تعرفنى حق المعرفة لو نظرت جيداً فى داخلك. ولا يلبث أن يتلاشى من أمام المخزنجي ذلك الطيف، ذلك الفجرى الصياد العراف، الذى بدا كأنه أتى من دير قبضى عتيق. ويسأل المخزنجي نفسه : صياد الأرواح ؟ مثل مفيستوفيليس أو إزرائيل ؟ صياد المصائر ؟ هو مع ذلك صياد لا إفلات من شبكته. وهكذا تتداخل الأشياء كما هو الحال فى هذه الرواية. وتأتى بعد ذلك حمامة بيضاء تحوم فوق رأس المخزنجي. ويظهر له شخص آخر "قزم شائه مكبلط عبيط منبعج البطن والذراعين والساقين، ممتلى حتى الكلمة من كل ناحية. وقد توجه نحو المخزنجي قائلاً بلسان عربى فصيح : "ألا تتوقف وتهاجم أيها العم المخزنجي، وسبحات خيالك ؟ ألا تنزل يا أخى إلى الأرض، معنا، مثل كل الناس، يعنى على رأسك ريشة ؟ رؤاك نسيج عنكبوت، معاشقك نزوات عابرة لا تؤوب إلى مال، تتطاير مزقاً، سحب صيف أبيض ناعم الحواشى، مهلهل. سيتافيزيك خفيفة الوزن هفهافة القوام ليس فيها صلابة ماتزعمه لنفسك من نشدان فلسفى" (ص ٩٥).

ونجد فى الرواية انتقالات كثيرة من مشهد يقوم على الذهن واللغة، مثلاً، إلى مشهد واقعى، أو من مشاهد واقعية إلى أخرى سحرية أو العكس، ومن مشهد فى الواقع إلى آخر فى اللاواقع. ففي الفصل الثانى نجد مشهداً طويلاً يقوم على اللغة والذهن، تنزلق فيه المياه - على سبيل المثال - صفحة لمساء منبسطة صافية على صدر الصخر الفسيح، وتلتقط مانورة الفجرية - ومعها المخزنجي - من على الرصيف المنسى المهجور شظايا مشعة الحواف عليها نقوش غائرة - مازالت قوية البوضوح -



لطيور وثعابين وخطوط مياه مترققة ورسوم رجال صغار الجسوم وقرص الشمس الساطع مكرراً عدة مرات وما لا يعرفه أحد من الخط السحري العريق إلخ (ص ٢٥). بعد ذلك مباشرة نجد المخزنجي يقف مع عم على الونشمان، بجانب نافذة الونش العريضة. على يمينه، إلى الجانب الآخر من مكتبه المرتجل المفتوح المحمل بالمراجع والقواميس ودفاتر العهدة، يقوم الزير مدور البطن يشتر جداره الناعم بطبقة خفيفة من الماء... إلخ (ص ٢٦). وقد نكون فى واقع سحري مثل دخول المخزنجي مع الفجرية أم رضوان فى حوش العفاريث، بعدها تنتقل فجأة إلى مظاهرة واقعية أول من تدافعوا للخروج إليها كانوا من شباب كلية الحقوق. أو نكون فى موقف واقعى صرف مثل سؤال الفجرية للمخزنجي : هل تحب رقص سهير زكى ؟ ويرد عليها بذكر أسماء أخرى مثل تحية كاريوكا وسامية جمال، لكننا بعد ذلك تنتقل إلى مشهد صوفى عن أن المحبة هى أصل الموجودات، وأن الموجودات لم تنتقل من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل إلا بفضل المحبة الإلهية. ومن العجيب أن المؤلف امتلك من المهارة الفنية ومن التقنيات القصصية ما يجعلك لا تحس بكل هذه الانتقالات، بل إنك لا تقع على أى خلل سياقى يصرفك عن متابعة أحداث هذه الرواية الشيقة، التى تجعلك تعيش على الأرض برهة، لتحلق بعد ذلك فى أجواء الفضاء، أو تغوص فى أعماق النفس.

وهذه الانتقالات فى المشاهد تردفها وتدعمها الانتقالات الزمانية والمكانية. فالمخزنجي يدرس الفلسفة فى جامعة فاروق الأول بالإسكندرية أى فى الأربعينات من القرن الماضى، لكننا نجده فى مظاهرة تجرى فى أوائل القرن الحالى ضد جورج بوش وشارون. وهذه المظاهرة لا يتركها المؤلف أو الراوى تمر سدى بل يقدم بعض التأملات حولها. ومن ذلك تدفق الناس من بعض الأحياء وجلسهم مع الأولاد بعد أن انفضت المظاهرة أو كادت. وقد أخذ الجميع بأطراف أحاديث شتى عما يجرى فى فلسطين وفى العراق، عن الغلاء الكاوى، والأسعار النار والبطالة التى تنوء بشباب الخريجين وشباب العمال على السواء، عن المستقبل المسدود، والآمال المفقودة، والأحوال زى الزفت،

يحكومة العواجز التي لا تتزاح عن كواهلنا (ص ٤١). والمخزنجي -كما حللنا من قبل - يتنقل بين الماضي والحاضر ويغوص في أعماق نفسه بخفة ورشاقة. بل إننا في فقرة واحدة نجد أم رضوان، ومانورة وريم ولواظ ووضاح الحداد، وقدَّار القرداتي وشيخهم با غالب، وحمارهم وقردهم وكلبتهم وقططهم ينزلون صفًا واحدًا من سقالات خشبية سدودة على مياه الميناء العكرة التي تطفو عليها نفايات الخضروات البالية، وأعواد خشبية قصيرة جافة، ويقع من الكدر والوضر غير محدد المعالم.. وكل هذا مشهد واقعي أنى لكننا نجد الزمان يعود بسرعة فائقة إلى الوراء لنشهد عساكر الرومان بخيالاتهم وكبرياتهم وخوذاتهم النحاسية اللامعة، في أيديهم دروع جلدية صلبة، وهراوات قصيرة مدورة، وعلى حقوبهم خناجر مقوسة في غمدها الجلدي، حتى العبيد يواجههم لامعة السواد يرفض منها نضح عرق شفاف، يعتلون الحمولات الثقيلة من المركب إلى الرصيف، ومن رءسهم بالكرباج الرئيس نونو (ص ٤٧). فما الذي جمع بين الفجريات، والمركب، وعساكر الرومان، والعبيد، والرئيس نونو ؟ إنه ذلك التداخل العجيب بين الحاضر والماضي، والواقع واللاواقع.

وإذا كان الزمان يشهد انتقالات فجائية على النحو الذي رأيناه، فإن المكان هو الآخر تحدث له انتقالات مشابهة. فالمخزنجي - على سبيل المثال - في كل مكان. عاش في إسكندرية الأربعينات ويعيش الآن وما زال شابًا فتياً يذهب إلى العمل ويواصل الدراسة ويلتقي بمعشوقته الأبدية مانورة وأترابها من الفجريات ريم ولواظ وسواهن، أو حتى غيرهن من النساء. بل إن المخزنجي بساحة الأعمدة، في المعبد بالصعيد، فوجي - وكأنه لم يفاجأ - بمضارب الفجر تحت الصرح الشامخ المهيبي.. إلخ (ص ١٢٨) فالعجز هم الآخرون موجودون في كل مكان حتى تحت أعمدة معابد الفراعنة. وعندما سأل المخزنجي مانورة : ماذا تفعلون هنا ؟ ماذا جاء بكم ؟ ما هذا الذي يحدث ؟ انبرى له وضاح الحداد الذي كان يطارده، وأراد أن ينتقم لمقتل ريم ولكن مانورة وقفت بين الرجلين، وقالت لوضاح : ارجع. هذا الرجل لي، ليس لك. وأنت

ياباشمهندس (وكانت تخاطب المخزنجي بهذا اللقب) ارجع أنت أيضاً، فالخطر مازال حولنا فى كل مكان. حولنا نحن كلنا، أنت وأنت وأنا وكلنا فى مهب النار. وبهذا تبدو مانورة فى ختام الرواية تقريباً محدثة بلسان الجميع، محذرة من الخطر الذى يحرق بالكل. وهكذا تظهر مانورة وحدها، متقدة مضيئة كالشمس، فوق البحيرة المقدسة.

## الوصف واللغة

لا نستطيع أن نطوى الحديث عن هذه الرواية الفذة قبل أن نشير إلى عنصرين يلعبان دوراً مهماً فى الرواية الحديثة وهما الوصف واللغة. ولا شك أن الوصف فى رواية "العجربة ويوسف المخزنجى" يأخذ مساحة واسعة وجوانب متعددة بدءاً من وصف المخزن، والنخلة الوحيدة أمام باب المخزن، والمنطقة التابعة له، وانتقالاً لوصف الشخصيات وبالأخص مانورة ونساء الفجر والرقصة الأنثوية، والقطار والرحلة وشوارع الإسكندرية، ومنطقة الميناء والأرصعة الصخرية وغير ذلك. وأحياناً يكون وصف الشخصية الأنثوية حسياً لا يكاد يترك أية مساحة من جسدها، لكن الراوى - الذى هو فى غالب الأحيان المخزنجى نفسه - يربط هذا الوصف الحسى بمعادله الماورائى. وذلك على نحو ما نجد فى مشهد بالفصل السادس، والمخزنجى فى عربة الدرجة الثانية بالقطار، يحدث حضور ساطع مفاجئ للعجربة فاحشة الجمال مانورة فينطلق فى وصفها فى أكثر من صفحة، ومما جاء فى ذلك : "ضاربة الرمل، هامسة إلى الودع، مخرومة الأنف بحلقة دقيقة - ما أجمل أناقتها - من ذهب مشرشر، لمياء الشفتين، شهوانيتين ونقيتين من كل لونة ومن كل شوب.. أما الإكليل الأحمر الذى يدور بحقوقها المتموجين فى رقصتها الهفافة فهو الجسدانية اليانعة والنزوع نحو الألوهية معاً" (ص ٨٩).

بل إن الراوى يقدم لنا وصفاً لعمل الونش على النحو التالى : "الونش يزوم ويزمجر، وتهتز قاعدته. الجنازير الحديدية المفتولة ترتفع ويشد قوامها، وتتوتر

مستقيمة ثم تهبط بحساب دقيق" (ص ١٧)، ولا تكاد تمر صفحة فى هذه الرواية إلا ونجد فيها وصفاً لشيء أو لمكان أو لشخصية أو حتى لموقف أو حالة. وكل هذا يدخل فى سياق فنى متلاحم ومنسجم.

أما عن اللغة فإنها فى حالة الوصف تبلغ حد الشعرية، والسرد يستخدم الفصحى، وهى فصوى قوية تصويرية فيها تحليق وصور تخيلية تضيف إلى الحدث العادى أبعاداً مجازية واستعارية. نقرأ -على سبيل المثال- فى صفحة ٢٤: "صفارة الباخرة التى تدخل المينا الغربية حيزومها يشق جسد الموج الأزرق الداكن الذى كان بلون الحلم. الأشرعة المبسوطة على آخرها على صواربها السامقة تطوى، تلتف الحبال سميكة الضفائر حولها. المجاديف ترتفع من على الزبد الأبيض المتطاير. تمتد السقالات الخشبية المصنوعة من أرز لبنان بين رصيف الميناء الحجرى وجسم السفينة التى غادرت روما منذ أسابيع وجاءت من صيدا وصور". وعلى الرغم من هذه اللغة الفصيحة القوية فإن الكاتب فى بعض الأحيان يستخدم العامية، وخاصة فى الحوار. بل إن المعنى لا تؤديه أحياناً إلا مفردة عامية على النحو التالى: "عم موسى الأفريكى، عامته الكبيرة الملفوفة فى عدة طيات متراكبة، بيضاء زى الفل تكاد تهتز على رأسه من انفعال" (ص ٢٦).

ولعل من المفارقات العجيبة التى تمثلها شخصية المخزنجى أنه، على الرغم من كل ماعرفناه عنه قارئاً ومتفلسفاً ومتأملاً فى أحوال الفجر وأحوال الكون، ومنسجماً فى منافيه الداخلية المعتادة، ومتعاملاً مع العتالين والعمال والموظفين فى المخزن، وهذا كله يتم فى إطار من الحشمة والوقار حتى وهو فى حالات لقائه الجسدى الواقعية أو الموهمة مع غجرية مثل مانورة، أقول على الرغم من هذا فإن فى شخصيته جانباً أكثر دخولاً فى السوقية والابتذال. ولعل هذا هو الذى دفعه إلى التعرف على أولاد الأحمدات فى الإسكندرية، واستخدام لغتهم التى تقوم على الشتائم بالأب والأم والمثالب الجنسية.

يوسف المخزنجى إذن شخصية فى غاية الغرابة، ولعله أكثر غرابة من الفجر الذين اقترب من عالمهم، وتعايش معهم ودار فى أفلاكهم.

## "الغيمة الرصاصية" وبناء واقع نصي أسطوري

شهدت الساحة الثقافية العربية خلال الشهور الأخيرة ظهور روايتين تجمع بينهما قواسم مشتركة كثيرة فى البناء، والرؤى، والمفاهيم، والتشكيل الجمالى هما رواية "سفر البنيان" لجمال الغيطانى الصادرة عن دار الهلال بالقاهرة فى سبتمبر ١٩٩٧، ورواية "الغيمة الرصاصية" لعلی الدمينی الصادرة أوائل هذا العام (١٩٩٨م) عن دار الكنوز الأدبية ببيروت. ولما كان موضوع هذه الدراسة غير مختص بالمقارنة بين الروائيتين فإننى سوف أكتفى بالإشارة إلى بعض هذه القواسم مع الاستعانة ببعض الأمثلة - إن أمكن ذلك - للتوضيح فقط. ولعل من أهم هذه القواسم الجانب الفلسفى وبناء الفصول : فرواية الغيطانى مقسمة إلى فصول لا تسمى كذلك بل تأخذ العناوين التالية : مصطلح - حكاية - حكاية، أو مصطلح - حكاية، على التعاقب بحيث يبدأ بالمصطلح ثم تعقبه حكايتان أو حكاية واحدة. والجزء الخاص بالمصطلح هو نوع من التأمل الفلسفى العميق حول مفردة من المفردات، على نحو ما نقرأ، مثلاً، فى مصطلح "فناء" : "كل فناء خلاء، حتى إن حده سور أو أحاطت به عمارة أو أحرق به بنیان. لا يقوم خلاء بدون امتلاء صب أصم، الأمر هنا قديم، فالشئ لا يبرز إلى الوجود إلا بضده" (ص ٦١). وتبىو كل مجموعة فى رواية الغيطانى، من المصطلح والحكايتين أو الحكاية، كأنها قائمة بذاتها، لكنها تصب دائماً فى نسق بنائى واحد ينتظم المصطلحات والحكايات جميعها. وفى رواية الدمينی نجد كذلك مجموعة من الفصول تأخذ مسميات أخرى، ويبىو بعضها كأنه مستقل بنفسه ولكن على صورة أخف مما عند الغيطانى، لكنها جميعاً داخلة فى نسق واحد، كما سوف نرى بالتفصيل فيما بعد. والبعد الفكرى الفلسفى يمثل أيضاً خلفية مهمة فى رواية الغيمة الرصاصية ولهذا

لم يكن غريبا في الفصل الخاص بتدوينات الزوجة أن نجد كراسة الرواية في مكتبة سهل الجبلى قد نقلت من رفوف الرواية ووضعت إلى جوار كتب الفكر والفلسفة (ص ٩٨). وهناك قواسم أخرى مثل المواجهة بين عوالم مختلفة تدخل جميعها تحت عنوان ما سوف أسميه " الواقع النصي " والإيفال في الزمن، الفرعوني في حالة الفيطاني، والعربي في حالة الدميني.. إلخ. لكن هذه القواسم المشتركة بين الروائيتين لا تعني أنهما متشابهتان كل التشابه، وكفى أن عالم كل منهما مختلف عن الآخر تماما : فالفيتاني يمضى في البحث عن الأسرار الوجودية والصوفية العميقة التي تحكم الوجود الإنساني، على حين يغوص الدميني في أعماق الزمن العربي في محاولة للكشف عن أسرار وقضاياها والعناصر الفاعلة في نموه وتطوره أو تعثره وانتكاسته.

## الرواية والنقد

لا شك أن رواية " الغيمة الرصاصية " سوف تحظى باهتمام كبير من جانب النقاد لأسباب كثيرة من بينها الاهتمام الحالي بالإنتاج الروائي في المملكة بعد أن تحول عدد كبير من الشعراء والكتاب إلى الرواية، بعضهم أخرج باكورة أعماله وبعضهم ما زال يكتب، إضافة إلى الروائيين الذين لم يتعاملوا منذ البداية إلا مع هذا الفن وحده. ومن أهم ما جاءت به رواية الدميني أنها أحرقت مراحل كثيرة لتقف على عتبة المنتج الروائي الحالي في العالم العربي وربما في العالم أيضا، ولهذا سوف يظل تصنيفها الفني مشكلة بمعنى أن هذا التصنيف سوف يخلق آراء مختلفة ورؤى نقدية متباينة. وهذه هي سمة النصوص المفتوحة الجيدة على أية حال. وسوف أقف، في السطور التالية على مجموعة من هذه الآراء، من خلال الكلمة التي نشرها ملحق " الأربعة " ( جريدة المدينة، يوم الأربعاء ٢ صفر ١٤١٩ هـ ) تحت عنوان : " في ختام منتدى الرواية المطية بنادى جدة " رصاصية " الدميني تفتن النقاد ! " فقد رأى الدكتور حسن النعمي أن الشكل في هذا العمل الروائي هو المسيطر وكذلك اللغة



الجميلة، وأن النص قد بنى على مستويين : مستوى فانتازى ومستوى واقعى، وهذا المستوى الأخير، أى الواقعى، هو الذى أنقذ الفانتازيا من غرابيتها السائدة. ويخلص الدكتور النعمى إلى أن هذا العمل يظل متميزا للجهد الجبار فى بنائه، وهو قائم على تعدد الأصوات. أما الدكتور أبو بكر با قادر فقد رأى أن الرواية متميزة، وفيها صنعة واضحة، والمؤلف لديه وعى بهذه الصنعة. والنص السردى هو الذى يولد الشخصية ومن هنا يأتى الربط بين الشخصية الواقعية وبين الأبعاد الفانتازية. أما الأوضاع السياسية فهى دائما فى الخلفية. ورأى الأستاذ على الشدوى أن هذه الرواية لا يكتبها فنان بل يكتبها ناقد أو مثقف يحاول أن يطبق ما يعرفه وأن يخرج فى رواية. وقد شبه الشدوى رواية الدمينى برواية " اسم الورد " للإيطالى إمبرتو إيكو وقال إن الرواية تتحرك بين مستويين : مستوى من الذاكرة أبرزه الكاتب بالحروف السوداء البارزة، ومستوى آخر بالحروف العادية، وهذا هو السرد. ورأى الشدوى أن كل شئ فى الرواية غائب : عزة غائبة، المخطوطة غائبة، أشياء كثيرة غائبة، وأن الدمينى بحاجة إلى رواية أخرى ليخرج المخطوطة. وأخيراً تساءل : هل الدمينى أراد أن يشير علينا أن نفهم ؟ لا أعلم. الدكتور معجب الزهرانى رأى أننا أمام سلسلة دلالية متتالية، وأن الشئ المحمود فى الرواية الذى يجده خطوة جديدة هو حرص الراوى على أن تكون هناك حرية لشخصياته، واهتمامه بتعدد الأصوات فى العمل. أما الأستاذ فهد الشريف فقد ذكر أن من يقرأ الرواية يشعر أن الدمينى يسعى إلى تحدى كتابة مشروع رواية، وقد شرع فى ذلك حاملا ثقافة تمثله. والدمينى يكتب ولديه وعى أنه يكتب رواية وإن كانت دون حدث. وقد رأى الشريف أن رواية الدمينى تفوق روايات تركى الحمد وغازى القصيبى فى اللغة والثقافة. وأخيرا فيما يتعلق بالمنتدى المذكور نأتى إلى رأى الدكتور سعيد السريضى فنجد قد قال : " إذا أردنا أن نقول ما موقع روايتنا الآن فى الخارطة العربية كان من المتوقع لكى نجيب على هذا السؤال أن نقرأ رواية من مصر لإدوار الخراط، ورواية من المغرب لمحمد شكرى، ورواية من سوريا لحنا مينه، وهكذا حتى لا نتحدث عن الواقع الروائى بأطر غير علمية، لذا فإن السؤالين أعجز عن الإجابة عنهما لأنهما مطروحان من قبل أن ندخل هذه التجربة قبل عام كامل " .

ممن كتبوا عن هذه الرواية أيضا الدكتور عالي سرحان القرشي تحت عنوان " الرواية / الكتابة، قراءة الدميني " وهي ثلاث حلقات نشرت بملحق " ثقافة اليوم " بجريدة الرياض خلال شهر محرم عام ١٤١٩ هـ. وقد رأى القرشي أننا في رواية " الغيمة الرصاصية " نضع أيدينا على نمط مختلف من العلاقة بين الرواية والكتابة، إذ نصبح أمام حالة تجعل الرواية هي الكتابة. وذلك أن هذه الرواية تجعل للكتابة حضورا فاعلا في تشكيل أدوار أبطال النص، ونمو الأحداث وتفسيرها، ونجد الرواية تتشكل في حال القراءة، بل إن أجزاء منها تشطب ويعاد صياغتها، ونجد أبطالها يتحاورون حول أدوارهم، ويقترحون لحركتهم هيئة معينة... إلخ. وللقرشي بالطبع، في دراسته إضاءات أخرى يحسن الوقوف عليها بقراءة نصه النقدي كاملا.

ولا شك أن كل هذه الآراء النقدية مهمة، وتسهم في إضاءة نص الدميني، خاصة أنه - كما أسلفت - نص مفتوح يحتمل تأويلات كثيرة وقراءات متعددة، وهو ليس نصا تقليديا بسيط البناء، بل إنه معقد شديد التعقيد، لكنه في الوقت نفسه لذيق ومشوق ويقدم نفسه بسهولة لمن لديه أدنى اهتمام بالفن الروائي وتقنياته الحديثة. وإذا كنت الآن أريد تقديم قراءة أخرى لنص الدميني فإنني لا أهدف من ذلك إلا إلى أن أضم صوتي إلى صوت المحتفين به ممن وردت أسمائهم في السطور السابقة. ومنهجى في هذه القراءة سوف يقوم على دعامة أساسية هي وضع نص الدميني في إطاره الأوسع وهو المنتج الروائي العالمي، خاصة في أمريكا اللاتينية، والاستئناس بما كتب عن التطور المذهل للفن الروائي في القارة المذكورة. ويدفعني إلى ذلك ما يلي : إذا كان الفنان وهو يكتب لا ينطلق من فراغ، فإن الناقد أيضا ينبغي أن يستعين بأقوال من سبقوه، وإلا كان كمن يخط في واد أو يحرق في رماد ( ومعروف أن التناص كان من أهم قضايا النقد خلال النصف الثاني من القرن العشرين ). وقد اتضح لي من قراءتي لنص الدميني أنه لم يكتبه إلا بعد أن اطلع على روايات عربية وعالمية كثيرة حاولت أن تغرس غرسا جديدا في ساحة هذا الفن العالمي المتألق. وهناك رواثيون كبار

كان مهم الأول هو إبداع عالم رواثي شديد الخصوصية والتميز، نذكر من بينهم عربيا إوار الخراط وحنا مينه.. إلخ، وعالميا خوليو كورتاثر، وكارلوس فوينتس وجارثيا ماركيز وخورخي أمادو وخوان جويتيسولو.. إلخ. وقد أراد الدميني كذلك أن يكون عالمه الروائي مختلفا ومثيراً للجدل. وفي رأي أنه نجح في ذلك نجاحا منقطع النظير، لأنه إذا كان قد استطاع بروايته الأولى أن يحقق هذا فينتظر منه أن يقدم الكثير بعد ذلك. ويبدو أن الدميني كان يتوقع أن روايته سوف تثير الكثير من الجدل، ولهذا خصص مساحة ( أكثر قليلاً من صفحة ) في نهاية الفصل المعنون " من أوراق عزة " لطرح هذه المسألة. ومما نقرأه من ذلك قوله : " حينما نشر الراوي هذه الرواية تعاورتها رماح قبيلة النقد فكتب أحدهم عنها : رواية مثقلة بالرموز والشخصيات المتناقضة، ونصح الراوي بحذف فصل الأصدقاء وتوينات الزوجة ففعل. وقال ناقد ثان : أقم الراوي " نوره " في سياق لا تنتمي له، واختلطت بدور عزة بحذف الراوي فصل نوره. وعبر الثالث بلباقة عن رأيه قائلا: عزّ فلان، صار عزيزا، وعزّ الشيء بمعنى ندر وجوده، وهذا ما يطرحه غياب عزة عن نصها.. إلخ ( ص ١٨١ ).

### الواقعية النصية

أدخلت على مفهوم الواقع تعديلات وتغييرات حاسمة خلال النصف الثاني من القرن العشرين، وربما قبل ذلك، ومن ثم صار مفهوم الواقعية مختلفا كثيرا عن ذي قبل. فلم تعد الواقعية هي تلك التي تعبر عن الواقع التسجيلي أو الفوتوغرافي في حياة الإنسان، بل امتدت لتشمل مناطق واسعة بعضها يتغلغل في أعماق الإنسان نفسه وحياته الباطنية، التي هي جزء لا يتجزأ من كيانه وشخصيته، وبعضها يوغل في أزمنة تاريخية وروى وجودية كونية تسهم بشكل مؤثر وفعال في مسيرة الإنسان على الأرض، وبعضها الآخر يمتد في هذا الاتجاه أو ذاك، وقد نظّر بعض النقاد لهذه المفاهيم الجديدة في الواقعية، أنكر من بينهم الآن روجيه جارودي في كتابه " واقعية بلا ضفاف ".

ولا شك أن الكتابات الإبداعية والنقدية لم تقتصر في إشاعة هذه المفاهيم الواقعية الجديدة وتأصيلها وترسيخها، وقد حدث هذا في كل أنحاء العالم، لكنى هنا سوف أقتصر على أمريكا اللاتينية نظراً لأن ما حدث هناك خلال الخمسين عاماً الأخيرة كان لافتاً للنظر ومدمغاً ومفجراً لقضايا إبداعية ونقدية في غاية الأهمية. وأذكر أنى منذ أحد عشر عاماً كتبت عن "فن القصة المعاصر في أمريكا اللاتينية"<sup>(١)</sup>، وهذه الدراسة هي التى ساعتمد عليها هنا لرصد الاتجاهات الجديدة فى الواقعية. كانت عمليات التجديد فى الرواية اللاتينية منذ الأربعينات الميلادية من هذا القرن تتلاحق بصورة قوية. وقد حاول النقاد تصنيف ذلك من خلال رصد ظواهر التجديد : فبعضهم قسم الكتاب إلى أجيال، وبعضهم قسمهم إلى جيلين فقط هما جيل الرواد وجيل الكتاب المعاصرين، على حين رأى بعض النقاد فى السبعينات أنهم جميعاً جيل واحد يمتد منذ ميجيل أنخل أستورياس، ويتفرع إلى فروع متعددة، ولكن التصنيف الذى يقال إنه حظى بتأييد جمهرة واسعة من النقاد هو الذى ورد فى كتابات الناقد رودريجيث مونينجال، إذ رأى أن يتخلى عن عملية التقسيم إلى أجيال وجنح إلى وضع حركات التجديد فى محور رئيسى مركزى تدور حوله مجموعة من الاتجاهات، وهذه الاتجاهات الرئيسية هى :

- |                        |                      |
|------------------------|----------------------|
| ١- الواقعية الاجتماعية | ٢- الواقعية النفسية  |
| ٣- الواقعية السحرية    | ٤- الواقعية البنائية |

فالواقعية الاجتماعية تعد الامتداد الطبيعى للواقعية السابقة مع الاختلافات العميقة التى جاءت بها عمليات التجديد مثل عمق الفكر، وثورية اللغة، وتأنق الأسلوب. وأبرز ممثلى هذا الاتجاه منذ الأربعينات خوسيه ماريا أراجيس، وكارلوس فوينتيس، وماريو بارجس يوسا.

(١) هذه الدراسة منشورة فى كتابى "قراءات فى أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية" الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة ١٩٩٣، ص ١٨٣

والواقعية النفسية لها خصائصها العالمية المعروفة لكن كُتّاب أمريكا اللاتينية استطاعوا أن يصبغوها بصيغة واقعية تتجاوز التعبير عن تيار الوعي في حد ذاته إلى التعبير عن القضايا الملحة في المجتمع. الواقعية السحرية - كما هو معروف - تمزج بين الواقع والسحر أو الوقائع الغريبة التي تخرق نوايس الطبيعة، وأبرز ممثليها الكولومبي المعروف جابريل جارشيا ماركيز. أما اتجاه الواقعية البنائية فكان أكثر جرأة في تجديده لأنه يحاول رصد الواقع من أى منظور ومن أى جانب سواء من الداخل أو من الخارج، ومن المنظور المستقيم أو المعكوس، في لغة جديدة وأساليب متطورة، وتقنيات مختلفة. ويحاول الكُتّاب تسليط رؤيتهم للواقع من وجهات نظر متباينة وجديدة مثل الوضع اللغوي للخاص، وجوانب الشخصية، وترتيب الأحداث. وقد رصد النقاد أيضا في أمريكا اللاتينية الاتجاهات المختلفة للواقعية البنائية، ولكنى لا أريد نقل دراستى السابقة إلى هنا لأن ما أقصد إليه فقط هو الاستئناس بهذه الأفكار فى قراءة رواية " الغيمة الرصاصية " لعلى الدمينى، ومن ثم سوف أقتصر فيما يلى على تتبع الخصائص العامة للاتجاهات البنائية للرواية فى أمريكا اللاتينية. وأبرز هذه الخصائص هي : تداخل مستويات متعددة من القص، التداخل الجغرافى، تعارض مستويات الزمان والمكان والذهن، بسط الأشياء على مساحات أوسع مما هى عليه، التساوى بين الكاتب والقارئ حتى ليصبح القارئ كأنه هو المؤلف أو البطل، التلاعب الصرفى والنحوى انطلاقا من أهداف جمالية إيديولوجية، التفكيك البنائى للنسيج القصصى، الوقف المؤقت لعنصر الزمن، المزج بين الحسى والأسطورى، النظر للعالم على لسان حيوان أو جماد، الكلمة بصفقتها قيمة فى حد ذاتها، استخدام السيناريو السينمائى أو ما يسمى بعيون الكاميرا، جماعية الرؤية أو وجهة النظر، استخدام عناصر صوتية وموسيقية وحوارية بهدف لغوى. حضور الأشخاص والأحداث المتعاقبة داخل عنصر الزمان، إعطاء أهمية للأشياء نفسها أكثر من الشخصيات مثلما يحدث فى " اللاقصة "، قبول الجوانب الأسطورية والسحرية على أنها تدخل ضمن مستوى الواقع المكائى والزمانى، ظهور أصوات متعددة داخل بؤرة العمل القصصى، استخدام

أدوات السينما والراديو والتلفزيون مثل الفلاش باك، والكولز أب وغيرها، نحت كلمات جديدة بالقياس إلى كلمات أخرى، حذف علامات الترقيم مثل الفاصلة والنقطة، تجريد المونولوج الداخلي ووضعه فى صيغة تداخل غير مترابطة.

وقد رأى الكاتب الشهير ماريو بارجس يوسا فى مقال له بالإنجليزية نشر عام ١٩٧٠ تحت عنوان " القصة المعاصرة فى أمريكا اللاتينية " أن نضوج هذا الفن فى القارة المذكورة يعود إلى عملية التغيير الضخمة التى حدثت له، وتمثلت فى أربع عمليات تغيير رئيسية نذكر من بينها التوسع فى مفهوم الواقع حيث امتد ليشمل بؤر إلهام جديدة مثل الحلم والأسطورة كذلك الوعى الجمالى بالبناء الفنى للعمل الروائى على أساس من التجريب اللغوى المستمر.

على ضوء هذه الأفكار نقول إن رواية " الغيمة الرصاصية " تنسب لما يمكن أن نسميه " الواقعية البنائية النصية " وهى كما رأينا واقعية متطورة وممتدة يمتزج فيها الواقع بالسكر بالأسطورة بالحلم، وتقوم بتوظيف تقنيات متنوعة ومختلفة ومكتفة، يمكن أن تتلاقى جميعها فى عدد قليل من الصفحات، من بينها التقنية اللغوية، أى استخدام اللغة بطريقة معينة تستطيع التعبير عن هذا الواقع الثرى العميق. وفيما يلى سوف نختار فصلا من الرواية نطبق عليه الأفكار النظرية المطروحة، ولكن هو الفصل المعنون " تدوينات الزوجة " ( ص ٨٢-٩٨ ) والاختيار يقوم على قاعدة منهجية هى ما يسمى فى اللسانيات " العينة " CORPUS، أى اختيار جزء من العمل بطريق العمد أو الصدفة للتدليل على الكل، أو الانطلاق منه إلى الكل. ويتعبير أكثر علمية تحليل جزء من الظاهرة للوصول منها إلى القوانين العامة التى تحكمها.

وسوف نفاجأ فى فصل " تدوينات الزوجة " بأن الراوى هنا مختلف عما سبق، لأنه هنا هو الزوجة نفسها التى تقص علينا بعض ما حدث لها أثناء غياب الزوج سهل الجبلى الذى هو الآن موجود بالوادى فى مغامرة تمثل الأحداث الرئيسية للرواية على نحو ما سوف نرى بعد ذلك. يبدأ الفصل بداية واقعية نعرف منها أن الزوجة تعمل



أستاذة بالجامعة، ولكن عزة تُطل بسرعة، وهى شخصية لا توجد إلا فى النص الذى كان قد كتبه سهل الجبلى، لكنها كالعادة تقفز من النص لتعيش مع الشخصيات الأخرى حياة تبدو واقعية تماما. فهنا مثلا عندما أحضرت الزوجة طفلتها من الروضة ودخلا المنزل وجدت عزة جالسة، فسألتها هل عاد سهل الجبلى من البنك ؟ فردت بهدوء مستفز إنها تنتظره. بعد ذلك تحدثنا الزوجة عن قلقها على زوجها الذى ذهب ولم يعد، وقد توجهت إلى مقر عمله وسألت عنه أحد الزملاء فأخبرها أنه خرج من المكتب فى العاشرة من صباح الأسبرفقة شخص طلب من البنك قرضا كبيرا، فذهب معه لتفقد إمكانات تسديده للقرض، ولم يعد بعدها للمكتب. وتمضى الزوجة فى حكاية أحداث عادية إلى أن نجد عزة خرجت من الكراسى وعبرت الممشى نحوها كما تمشى حمامة أو عصفور وجلست قبالتها، وتمر أيام وتصاب عزة بالكآبة بسبب غياب سهل الجبلى، فتقرر الزوجة اصطحابها إلى المستشفى المركزى، ولنقرأ الفقرة التالية على لسان الزوجة لأنها سوف تدلنا على طبيعة القص فى هذه الرواية. تقول : " طلبت سيارة تاكسى، وحملت الكراسى ووضعتها بجانبى فى المقعد الخلفى للسيارة، وبدأت أتحدث معها بلطف ومودة حتى خرجت من الكراسى. دخلنا المستشفى، نصفها يمشى ونصفها معى فى الكراسى. قابلت الطبيب وأوضحت له الأمر فدب الرعب فى قلبه، وقال لى بصراحة وهو يرتجف : الطب عقل البشرية يعالج الحالات المعقولة، أما حالة هذه المريضة فهى أسطورة، ولا أملك لها علاجا " (ص ٨٦). وهكذا نجد كيف يمتزج الواقع الحياتى بالواقع النصى بالواقع الأسطورى فى نمط شاعرى يشبه ما عرف عند الرمزىين الفرسيين بتراسل الحواس. وفى هذا يقول بودلير فى قصيدة "ارتقاء" من ديوان "أزهار الشر" ( من ترجمة محمد أمين حسونة ) :

طوبى لمن كانت أفكاره وخواطره كالقنابر

مصعدة كل صباح إلى معارج السماوات، حرة طليقة

فيحلق ويشرف على الحياة ويدرك دون

عناء لغة الزهور وسر الكائنات الصامتة.

ونعثر في فصل " تدوينات الزوجة " على تقنية الحلم التي استخدمت أيضا ببراعة ، وذلك أن الزوجة عرفت أن سهل الجبلى محجوز في العاصمة فذهبت لزيارته مرتين، لكن الذى حدث هو أنها لم ترز سهلا بل زارت شببيها له، وندرك من خلال السرد أن الزيارة كانت مجرد حلم أو استرجاع لحادثة من هذا القبيل وقعت سابقا لسهل الجبلى. يستخدم الدميني أيضا تقنية انقسام الشخصية التي اشتهرت من قبل عند الكاتب الأرجنتيني المعروف خورخى لويس بورخيس. نقرأ على لسان الزوجة : " لم ترد زميلتي وقد اقتربنا من منزلها، وحين هبطت من السيارة سالتنى أستاذة الأدب العربى القابعة فى داخلى عن موقفى حول ما يجرى " (ص ٩١).

ولا نود أن نترك هذا الفصل قبل أن نشير إلى ما جاء فيه عن الحادثة فقد كانت الزوجة مهتمة بهذا الموضوع وأعدت فيه محاضرة عنوانها : " الحادثة مالها وما عليها ". وقد دخلت فى نقاشات مع بعض الأشخاص أو ردت على أسئلة. ومن ردها قولها : " يا خالة، الحادثة هى الاستفادة من الجديد والمفيد بما يخدم حياة الإنسان وراحته " (ص ٩٣). وفى موقف آخر تقول : " يا خالة، لا علاقة للحادثة بالكفر فهى مجرد أسلوب فى الكتابة، أو التأمل بطريقة مختلفة. ولعل عدم اعتيادنا عليه ينفرنا منه لأول وهلة... إلخ " ( ص ٩٤ ). وقد قامت العميدة بإلغاء المحاضرة أو تأجيلها إلى العام القادم. وحاولت الزوجة نشرها فى إحدى الجرائد فلم تستطع. وفى حوار لها مع رئيس التحرير قالت له : " ونحن نقول لك أيضا إن الفضاء العلمى الذى حرر العقل من كوابيسه لينجز هذا التطور التقنى الهائل هو المهاد المشترك بين حادثة الفكر وحدادة الآلة. وكما تختار ألك المناسبة فإننا نأخذ من حادثة الفكر ما يفيدنا فى لحظتنا التاريخية الراهنة " ( ص ٩٦ ).

وبهذا يكون على الـ دمينى فى هذه العيئة " CORPUS " التى اخترناها من روايته قد قدم نموذجا ناجحا للواقعية المتطورة التى لا تقتصر على الجانب الحياتى التسجيلى بل تضم إليه كل الجوانب الأخرى الفاعلة فى حياة البشر والتى كان ينظر إليها دائما على

أنها غرائبية بينما هي في الحقيقة جزء من شمولية الواقع الإنساني. ولهذا لم يكن غريباً أن يقول ماريو بارجس يوسا، من كبار الروائيين في أمريكا اللاتينية، إنه يكتب ما يسميه بالقصة الشاملة. وقد رصد نقاده خمسة مستويات للواقع في روايته هي :

١ - **المستوى الحسي** : وهو يتسم بالموضوعية ومتابعة الأحداث اليومية العادية، وزمنه هو الزمن التاريخي العادي.

٢ - **المستوى الأسطوري** : بنقضة للزمن التاريخي، واستقبال الشيء الخارق للعادة وكأنه أمر واقعي، وطاقته الرمزية.

٣ - **مستوى الحلم** : وهو سيرياي في المقام الأول، ويحمل عناصر غريبة من الفانتازيا، والحلم، واللاشعور، والكابوس. والزمن فيه هو الزمن النفسي الذي أصبح يمثل أساس الزمن في علم النفس.

٤ - **المستوى الميتافيزيقي** : وهو في جوهره فلسفي، ذو طروحات عالمية خالدة.

٥ - **المستوى الصوفي** : ببعد البشري - الإلهي الذي يجعل من الإنسان ضمير الكون كله.

كل هذه المستويات جعلت تلقى الأعمال الروائية مختلفاً عن ذي قبل، لأن القارئ في هذه الحالة ينبغي أن يكون على مستوى ثقافة المؤلف، وإلا أفلتت من يده الخيوط التي يمكن أن تربطه بالعمل، كما أن مؤلف الرواية لم يعد ذلك الشخص المثقف ثقافة عادية تقليدية ينطلق منها في سرد بعض الأحداث التي يختارها أحياناً من سيرته الذاتية، بل إنه ينبغي أن يكون ذا ثقافة واسعة وشمولية، وأن تكون لديه القدرة على المنافسة، في زمن صارت فيه المطابع تصدر أعداداً لا حصر لها من الروايات في كل أنحاء العالم.

## فصول الرواية وآليات السرد

يبدأ على الدميني روايته بكلمة تحت عنوان " فى الختام "، ويختتمها بكلمة أخرى تحت عنوان " فى البدء " وفيما بين البدء والختام اللذين تنازل كل منهما عن موقعه لصالح الآخر تدور فصول: الرواية المقسمة إلى ثلاثة أقسام هي: " وهج الذاكرة " وتضم ستة فصول: ثلاثة منها تحت عنوان " سهل الجبلى " وثلاثة أخرى لكل منها عنوان مختلف هي " الراوى " و " تدوينات الزوجة " و " الأصدقاء (١) ".

القسم الثانى هو " عتمة المصابيح " ويضم فصلين لسهل الجبلى، وفصلا عن " الأصدقاء " (٢)، وفصلا عن " الراوى " وفصلا " من أوراق عزة"، وفصلا بدون عنوان تحتى، أى أنه يحمل فقط العنوان الفوقى وهو " عتمة المصابيح " ويختتم هذا القسم بملحق عنوانه " من أوراق نوره " والقسم الثالث والأخير وهو قصير (حوالى ٢٧ صفحة ) عنوانه " الأبواب " ويضم فصلين عن سهل الجبلى أحدهما هو الأخير الخاص بكلمة " فى البدء " إضافة إلى فصل عن الراوى. وهذه الفصول كما هو ملاحظ تطوى على ضرب من التششت الظاهرى، لكنها فى العمق متلاحمة ومنسجمة ومتألفة بصورة لا يقدر عليها إلا روائى ذو خيال واسع وثقافة عريضة ولديه رغبة قوية فى التجديد ولفت الأنظار. وأنا أعتقد أن الثقافة العربية قد كسبت كثيرا من قرار على الدميني الإبداع والتجريب فى مجال الفن الروائى.

وقد شرح لنا الدميني فى السطور الأولى من روايته، أى فى مفتتح كلمة " فى الختام " الطريقة التى سار عليها فى كتابة هذا العمل قائلا: "... وأنت تألف بين المتون المختلفة والشروح المتناقضة كانت تتكوى أملك أصول منقوشة فى قلع الجرار المكسورة وكتابة موشومة على جلود الغنم، وغير بعيد عنها تتراكم مسودات كتبها جاسم مروية عن خالد، وأشرطة كاسيت بصوت خالد وأصدقائه فيما تقبع خرزة زرقاء فى ركن اللولاب وحيدة لا تعرف أين تضعها فى النص. كان عليك أن تملأ الفراغات وأن تتعلم آليات السرد ومغامرة توزيع الأصوات لتخرج هذا النص من تشسته لتوطينه

فى علاقات أثقلك هم كتابتها بشروط تحفظ للأصل موقعه وللشرح والتوهم هامشه..... إلخ .

فهذه الكلمة وكثير غيرها مما يرد أثناء السرد توضح الآليات التى اعتمدها الدمينى لكتابة روايته، وهى تتمثل فيما يلى :

١ - التأليف بين المتن المختلفة والشروح المتناقضة. وسوف نلاحظ ذلك بوضوح فى انقسام الشخصيات، وقيامها بلعب أدوار مزدوجة، وعلى سبيل المثال فإن زوجة سهل الجبلى نراها فى النهاية زوجة لعمدان بعد أن خرجت من ثيابها وألقت بجسدها بين يدى الأخير لدنة مختمرة حين غرّبت سهل عنها نصوص كثيرة ومغارات عديدة. وما حدث لزوجة سهل حدث لعزة إذ غادرت نصّها فى النهاية على نحو لم يكن سهل قد أرادها لها.

٢ - الجمع بين وسائل قديمة وأخرى حديثة : فالأصول التى اعتمد عليها سهل الجبلى لكتابة نصه منقوشة فى قطع الجرار المكسورة أو موشومة على جلود الغنم، وهذه وسائل قديمة بلا شك تتلاقى مع النزعة الروائية التى تهدف إلى ترميم الزمن العربى منذ أولياته، على نحو ما نقرأ فى مشهد لقاء بين سهل الجبلى ونوره، وكان معه كيس فاستفسرت عن مخبئه فقال لها : أرمم أثاراً مهشمة طمستها الأزمنة. ثم أخرج سهل من الكيس نثار الجرار القديمة ووضع القاعدة لبدأ بتشكيل الهيكل، فقالت له نوره : هذه أطراف أساطير جداتى الملكات، ولعلك لا تزال مولعا بأثار الماضى وتسعى لترميمه بها. فقال لها سهل : إننى أنبش الأثر وأعيد تشكيله لا ترميمه وحسب، وأطمح فى إعادة قراءته من جديد. وكان مع نوره جرة أخذ سهل يتأملها ثم قال لها : أنت التى ما زلت ترممين ماضيك، فتتهدت ونبشت الرمل بيديها فخرجت العظام والجمامج وقالت : " كل شئ له ذاكرة : المكان، الشجر، الإنسان. وجميعنا يسبح فى بحار من أثارها المتراكمة، وأنا لا أرمم الماضى، فهو يسكننى، وإنما أحاول التسلسل خارجه. أختصم معه ويخنقنى الكنى لا أنغمس فيه " ( انظر صفحتى ٢٢، ٢٣ ). أما الوسائل

الحديثة فتتمثل في المسودات التي كتبها جاسم مروية عن خالد، وأشرطة الكاسيت بصوت خالد وأصدقائه. وهذا أيضا يتلاقى مع الجانب العصري للرواية، فهي تتبنى أحدث التقنيات في مجال الفن الروائي، وتتخذ من الحداثة منطلقا فكريا، وتستخدم الشخصيات في بعض الأحيان أدوات حديثة مثل الدش الذي ركبّه ابن عيدان في قلعة لمراقبة القادين والرائحين. وبالرواية مشاهد كثيرة تشير إلى وقائع معاصرة مثل حرب الخليج الثانية، والموقف من الحداثة، وقرص البثك وغير ذلك. وأشرطة الكاسيت والمسودة أيضا جزء من هذا النسيج.

٣ - استخدام السحر بوصفه صورة من صور الواقع. وهذا هو ما تمثله الخرزة الزرقاء القابعة وحيدة في ركن الدولاب. ولم يكن المؤلف في البداية ( التي هي الخاتمة ) يعرف أين يضعها في النص، ولكنه حقيقة على امتداد هذا العمل الروائي المتميز عرف كيف يضعها في مواضعها الصحيحة. إن الجانب السحري في الرواية جزء من حياة الناس العادية في منطقتنا العربية على نحو يشبه كثيرا ما يجري في أمريكا اللاتينية وسجله جارشيا ماركيز فنياً في أعماله الروائية والقصصية، إذ تحدث كثيرا عن تأثيره بـ " حواديت " جدته، وقصص " ألف ليلة وليلة ". وعندما سئل ذات مرة لماذا مزج الواقع بالسحر قال إن الواقع في أمريكا اللاتينية يعوج بأشياء غريبة لا يصدقها العقل، وضرب مثالا لذلك بما جاء في مخطوطات رحالة أمريكي هو أوب دى جراف الذي قام في نهايات القرن الماضي برحلة لمنطقة الأمازون شاهد خلالها، من بين ما شاهد، مجرى مائيا تغلى مياهه، ومكانا يؤدي فيه صوت الإنسان إلى حدوث وابل من المياه.. إلخ ( انظر دراستنا المذكورة عن فن القصة المعاصر في أمريكا اللاتينية ). وفيما يتعلق بالواقع العربي نعرف جميعا أن به أشياء سحرية يصدقها الناس كأنها واقع لا لبس فيه لدرجة أنني أثناء قراعتي لرواية " الغيمة الرصاصية " كنت كأني أسترجع بعض الوقائع التي شاهدها في قريتي منذ سنوات طويلة : ولندكر - على سبيل المثال - هذا المشهد ( صفحة ٢١٠ ) عندما أراد سهل الجبلي أن يستكمل نص عزة وأن



يخرجها منه فقرر أن يقيم لذلك احتفالاً، وهذا الاحتفال له طقوسه ومطالبه وهى :  
إحضار ثوب من ثياب عزة، والحصول على شعرة من لحية ابن عيدان وعمران،  
وإحضار ورقتين من أهم عشرة أشجار فى الوادى، وخصلة من شعر امرأة لم تعاشر  
الرجال بعد، والإتيان بطين لم تمسه قدم بشر فى عمق الغدير الكبير أعلى الوادى،  
والطلب من مسعود الهمدانى ( أحد شخصيات الرواية ) أن يهديهم تيساً أسود  
يذبحه عبيد ( شخصية أخرى ) للعشاء الليلة.

ولا شك أن مثل هذه الطقوس تمارس يومياً من قبل أناس كثيرين، وكل منا  
يحفظ فى ذاكرته أمثلة لذلك. وقد صُفِّرَ الدمينى روايته بمشاهد كثيرة من  
هذه ( انظر مثلاً صفحات ٢١٠، ٢١٢، ٢٤٠، ٢٤١ ).

٤ - تعدد الأصوات : فالراوى فى هذه الرواية ليس شخصاً واحداً، وإنما يأتى  
متمعدداً، فتارة يكون سهل الجبلى، وتارة زوجته، وقد يأتى بوصفه شخصية اعتبارية  
تخاطب المؤلف نفسه... إلخ، كما أن الشخصية الواحدة قد تتعدد أصواتها كما تتعدد  
أدوارها. وكل هذا يصب فى مجرى واحد يزيد به السرد ثراء وعمقا وقوة.

٥ - إبداع عالم نصى يتداخل مع عالمين آخرين أحدهما وهمى أو خيالى يأخذ  
صفة الواقع الروائى وهى الأحداث التى تجرى فى الوادى، والآخر يشير إلى أحداث  
واقعية حياتية مثل حرب الخليج، والغيمة التى غطت سماءه بعد إشعال آبار النفط فى  
الكويت، وأحاديث الأصدقاء حول الحرب.. إلخ. ولا شك أن لكل عالم من هذه العوالم  
الثلاثة خصوصياته لكنها جميعاً تتداخل لتصنع هذه المنظومة الروائية التى تخرج  
النص من تشبته - كما يقول الدمينى - لتوطئته فى علاقات تحفظ للأصل موقعه  
وللشرح والتوهم هامشه. وفيما يلى توضيح مفصل لهذه العوالم الثلاثة مع التركيز على  
الشخصيات، والتأكيد على التداخل الذى هو السمة الأساسية للنص كله.

## العوالم الثلاثة : التداخل وتعدد القصص

العالم النصي هو تلك الشخصيات والأحداث التي أبدعها المؤلف فى نص قصصى، ثم انتقلت الشخصيات - وأهمها على الإطلاق عزة - لتعيش الوقائع الجديدة التى يسردها علينا الراوى المتعدد الأصوات فى رواية " الغيمة الرصاصية " فكأننا أصبحنا إذًا إزاء ما يمكن أن نسميه " تزاوج النصوص " أى تداخلها بالمفهوم الإبداعى لا النقدى، بمعنى أن يصير النص الأول منجما تخرج منه الشخصيات لتشتبك فى النص الجديد، وبهذا يكون الدمينى قد زأج بين عالمين فنيين. ولعلنا نستطيع تقرب هذه الفكرة أكثر باستخدام المصطلح الأجنبى. فإذا كان الفن القصصى يعرف بمصطلح Ficción فإن ما فعله الدمينى هنا هو Ficción de la Ficción. وتطل علينا شخصية عزة منذ الصفحة الأولى من الرواية. فعندما أغلق الراوى - وهو هنا سهل الجبلى - غرفته بهدوء، وتمدد إلى جوار زوجته تسلفت عزة من قصتها إلى الغرفة ووضعت جسدها بينهما وقد أنبها الراوى قائلًا : " الزمى حدود دورك يا عزة، فهذا ليس جزءا من النص.. يكفى أن تم خروجك وعليك الحفاظ على موقعك فى النص وإلا فإننى سأغيره بما يكفى لتحويلك إلى قطعة أو شجرة " ( ص ١١ ). وإذا كانت عزة قد جاءت إلينا من عالم قصصى أو نصى فإن أمها أطلت من عالم الوادى ( وادى ابن عيدان )، وهو عالم خيالى من نوع آخر، أى مختلف عن العالم النصى ابتدعتها مخيلة المؤلف، وقد نكزنى حقيقة المكان أو القرية التى ابتدعها خيال جابرييل جارشيا ماركيز فى رواياته وقصصه وهى ماكوندو "Macondo". وماكوندو ليست مكانا معروفا أو محدداً أو واقعيا، وإنما هى - كما ذكر بعض النقاد - حالة من حالات النفس، أو هى - كما ذكر آخرون - مكان يجمع خصائص الأمكنة المختلفة والقرى المتباعدة فى كولومبيا وخاصة وأمريكا اللاتينية بعمامة. وقد قدم لنا الدمينى أيضا واديا يمثل هو الآخر حالة من حالات النفس، به قلعة كبيرة هى مقر الحاكم المسمى ابن عيدان، والذى يرجع إليه الأمر والنهى فى عدد من القرى الموجودة ضمن الوادى مثل الرملية والعبادل

والشمالية.. إلخ ولا يمثل هذا الوادئ أيضا واقعا محددا وإنما هو مكان خيالي يجمع خصائص كل أمكنة الزمن العربي قديمه وحديثه، أو قل إنه رمز خيالي تعيش به شخصيات بعضها وجد أساسا في نص عزة، وبعضها الآخر جاء من جهات أخرى، حيث لم ير موقعه بوضوح في نص عزة. ومن هذا النوع الأخير مبروك الذي كان مكلفا من قبل ابن عيدان لمراقبة سهل الجبلي. وقد دار بينهما ذات مرة الحوار التالي :

- قلت له بألم : أنت يا مبروك ؟

- يا سهل أنت لم تحدد موقعي في قصة عزة وأبقيتني معلقا بين الرغبة والرغبة.

- ذلك ما استدعاه موقعك في القصة.

- لكنني تجاوزت حدود الخوف إلى الرغبة في امتلاك مصائر حياتي وأمثالي. فانا وإياهم لا نزال نقاسي بصمت جرائر الزمان الثقيلة التي غدت جبالا تترنج فوق كواهلنا.... إلخ ( ص ٣٣ )

وتطالعنا في الرواية حوارات كثيرة من هذا القبيل بين سهل وشخصياته وعلى ما أذكر فإن من أهم من استخدموا هذه التقنية في أعمالهم الروائية الشاعر الفيلسوف الروائي الإسباني ميغيل دي أونامونو ( المتوفى عام ١٩٣٦ م )، فقد كانت شخصيات رواياته تتحاور كثيرا حول المصائر التي اختارها لهم، وكان بعضها يتمرد على هذا المصير الذي يراه مصطنعا، ويتخذ لنفسه مسارا آخر. وهذا يحدث كثيرا في نص سهل الجبلي، فقد قال له سعيدان ذات مرة : ألم أقل لك إن نصك إصلاحى لا يخدم سوى أوهاماك ؟ ولو أنك طوّرتَه مثلما رأيت أنا ومنصور لكننا قد خرجنا من هنا، وكنت قد عدت بأغنامك إلى البنك منذ زمن بعيد، ولكن يبدو لى أنك لا ترى الأشياء كما ينبغي " ( ص ٢٠٤ ).

وتتميز رواية " الغيمة الرصاصية " بأن كل شخصية من شخصياتها يمكن أن تمثل قصة أو حكاية قائمة بذاتها، لكنها كذلك مندرجة في السياق العام. مثال ذلك

قصة نوره التى تعرف عليها سهل الجبلى منذ بداية دخوله الوادى، وربطته بها علاقة عاطفية هامشية، أى أنها موسومة بالثنائية الضدية التى سارت عليها الرواية، فكل علاقة أو كل مسألة تبلغ حافة الشيء ونقيضها فى أن. وقد ساعدت نوره سهلا فى ترميم الماضى، وساعدته فى الحصول على السجلات من قلعة ابن عيدان، وقد فكر سهل ذات مرة : " كم سيكون جميلا وشاعريا أن تدخل روح نوره وضباب أساطيرها إلى نص عزة أو إلى جوار هوامشه ! " ( ص ٢٥ ). ثم إن نوره هى صاحبة خزانة الجادات الزرقاء، وجدتها هى " إلهة السلام " التى كانت تقف فوق الجبل المطل على القرية الهاجمة فى أحضان الصحراء. وكان سهل الجبلى يتحرق عاطفيا إلى نوره. ولكن التأمل كان دائما يحد من هذا التحرق. وفى ذلك يقول : " والحق أن نوره مصدر قلق عاطفى وذهنى ما فتئ يتضخم ماحيا ما عداه أو مزحيا سواه إلى خلفية الصورة. ولكن الجانب التأملى فى علاقتى بها هو ما يطغى على هذه العلاقة. بمعنى أننى أحبها، ولكن التأمل يشغلنى ويرهقنى أحيانا لاستعجالى البحث فى كيفية تطوير هذا الحب إلى علاقة مكتوبة تخرج من حدود الرغبات اللاذعة إلى وهج البقاء والخلود فى نص عزة أو حواشيه " ( ص ١١٣ ). أى أن هناك دائما تجاذبا وتدافعا وتزاوجا بين كل العوالم، والعلائق والأهداف، والموضوعات : فالرغبة العاطفية والجسدية يقف فى طريقها التأمل، والواقع المتخيل يخفف منه الواقع الوهمى، والوجود الحقيقى يكسره الوجود النصى، وهلم جرا. وهكذا تخرج نوره من الوادى وتظل خارج نص سهل الجبلى، على حين تكون مريم - وهى شخصية أخرى - جزءا من هذا النص.

وكما أسلفنا فإنه لا يمكن الفصل بين الواقعى والمتخيل والوهمى فى رواية الغيمة الرصاصية، لأن المؤلف استطاع أن يقدم واقعا نصيًّا أسطوريا وسحريا على النحو الذى فصلناه من قبل. وفيما يتعلق بالشخصيات نقول على سبيل المثال إن شخصية الزوجة تحمل عناصر واقعية وأخرى سحرية وأخرى أسطورية : فهى زوجة وأم أولاد وعاملة؛ حيث تذهب إلى الجامعة بوصفها أستاذة، وتكتب فى الحداثة.. إلخ، ولكنها فى

الوقت نفسه تعيش مع عزلة ذات الوجود النصي في مكان واحد، وتصحبها إلى المستشفى، وتحاورها، ثم هي في النهاية تتزوج من حمدان أحد شخصيات الوادي التي أبدعها نص زوجها الأول سهل الجبلي. وهذا الأخير يجمع كذلك بين العناصر المذكورة، فهو يحيا حياة واقعية حيث يعمل بأحد البنوك، وقد بدأت حياته المتخيلة بإقراض مسعود ( أحد شخصيات الوادي ) قرضا من البنك، وقد توجه معه إلى الوادي حتى يضمن إعادة القرض، وهو - أي سهل الجبلي - عاش حياة وهمية كثيرة مع شخصيات ابتدعها ابتدعا في نصه أو شخصيات أخرى جاءت من جهات أخرى من بينها أصدقاءه الواقعيين الذين كانوا يتحاورون حول حرب الخليج ونتائجها. إنه إذاً واقع سحري أسطوري تعيشه كل الشخصيات، وتنتقل خلاله من حدث إلى حدث ومن موقع إلى موقع. بل إن إحدى الشخصيات في الرواية نملة اسمها وردة ارتبط معها سهل الجبلي بصلة عاطفية حميمة.

لكن الرواية، مع كل هذا، تشتمل على جانب واقعي عادي، وإن كنا نراه قليلا من حيث الكم، وبالنسبة إلى الجوانب الأخرى المشروحة فيما سبق، ويمكن تحديده فيما يلي : في الفصل الثاني من قسم " وهج الذاكرة " يستخدم المؤلف تقنية الاسترجاع للحديث عن أصدقاء الطفولة والدراسة والجامعة والانضمام للتنظيم، ودخول السجن. والفصل رقم ٤ من القسم المذكور ( تدوينات الزوجة ) على الرغم مما به من جوانب سحرية وأسطورية فإنه قريب من الواقعية العادية، والفصل رقم ٦ يقوم كله على هذه الواقعية العادية، وهو عن حرب الخليج وبه حوارات ساخنة بين الأصدقاء، ولعله الفصل الوحيد الذي يحمل في مجمله هذا الطابع الواقعي. وأود أن أذكر هنا بأنني أقصد بالواقعية العادية الواقعية الحياتية التي تختلف بالطبع عن الواقعية النصية الأسطورية، فهي إذاً تسمية أقصد بها إلى التفرقة بين واقعية فوتوغرافية وأخرى متطورة استفادت من عمليات التجديد التي دخلت على الفن الروائي عربيا وعالميا. وفي القسم الثاني عن " عتمة المصابيح " نجد بالفصل الثاني خلفية واقعية عن حرب الخليج، ولكن الأساس

هو نص عزة. وهذا هو الفصل الوحيد في هذا القسم الذى يشتمل على جانب واقعى عادى، لأن القسم كله تقريباً أحداث تدور فى الودادى ولها صلة قوية بنص عزة. وهكذا يكون الجانب الواقعى التسجيلى فى الرواية قليلاً جداً بالمقارنة مع الجوانب ذات السيادة الواضحة وهى الجوانب النصيَّة الواقعية السحرية الأسطورية. ومع ذلك يظل لهذه الرواية ميزتها البارزة وهى تقريب السحرى والأسطورى والنصى من الواقعى، ومزج كل هذا فى سياق فنى واحد. وعلى سبيل المثال فإن الراوى قد ربط بين تحرير عزة من نصها، أى خروجها منه، وبين تحرير الكويت، وكذلك تحرير بغداد ( انظر ص ١٥٠ ). أما عنوان الرواية وهو " الغيمة الرصاصية " فقد استلهمه المؤلف من تلك السماء الرصاصية التى هلَّ منها المطر والقطران ودخان الآبار المحترقة غداة انطفاء موجات الصواريخ وإغلاق المدافع قوهاتها بالهواء بعد وقف النار فى حرب الخليج الثانية ( انظر صفحة ١٢٠ )، وقد خصص المؤلف فصلين لما أسماه بالراوى هما الفصل رقم ٣ من " وهج الذاكرة " والفصل رقم ٣ أيضاً من " عتمة المصابيح " إضافة إلى صفحة كاملة فى بداية الفصل رقم ٦ من " عتمة المصابيح " وهو فصل بدون عنوان تحتى. ويأتى السرد فى الأجزاء الثلاثة المذكورة مختلفاً عن باقى الرواية لأنه يأخذ هنا شكل الخطاب : " وأنت تجلس خلف مكتبك فى مبنى إدارة البريد المركزى فى الخبر.. إلخ (ص ٧٦ ) " فالراوى هنا يخاطب نفسه عن رجل دخل عليه فى عمله بإدارة البريد وأعطاه نصاً مشتتاً وطلب منه قراءته. فالراوى هنا موظف بالبريد على حين أن سهلاً الجبلى كان موظفاً فى بنك، والشخص الموجه إليه الخطاب اسمه على وكأنه قناع للمؤلف نفسه وهو على الدمينى. وبالطبع فإن هذا الاختلاف فى السرد وفى السارد أمر مقصود ويمثل وسيلة من الوسائل التى اعتمدها المؤلف لجعل روايته متعددة الأصوات. ونسبة العمل إلى راو حيلة معروفة فى الفن الروائى منذ القديم، وقد استخدمها المؤلف الإسباني ميغيل دى سرفانتيس فى روايته المشهورة " دون كيخوته " إذ نسبها إلى مخطوط عربى عثر عليه لشخص يدعى سيدى حمادة بن الجبلى. كذلك الدمينى فى هذه الرواية حاول أن ينسبها إلى هذا الراوى الذى دخل عليه فى مكتبه



إدارة البريد ( وهذا فيه تغريب للجانب الواقعي للمؤلف ومن ثم فإن الحديث عن سيرة  
 لائية في مثل هذه الأعمال المتقدمة فنيا يدل على جهل بطبيعة الأعمال الروائية  
 وتطورها ) وفتح حقيقته وقال له : " يا أستاذ على، في هذه الحقيبة أجزاء من نص  
 موزق من مخطوطة قديمة، حاولنا تجميعه فخانتنا المقدرة، وقد أشار على بعض  
 الأصدقاء بأن أعرضه عليك لعلك تستطيع إخراجه من حقيقته إلى النور " ( ص ٧٧ ).  
 أما محتويات الحقيبة فكانت الأشياء التالية : أوراق مكتوبة بالحرير. قطع صغيرة من  
 جلد عليها نقوش كتابة موشومة، وأخرى كبيرة موشومة بمشجرات تتسلسل فيها  
 الأسماء والتواريخ. ووجد في قاع الحقيبة عددا من أشرطة الكاسيت وقطعا صغيرة من  
 جرار قديمة منقوشة، وخزرة زرقاء ". إنها إذاً الوسائل القديمة والحديثة التي تكلمنا  
 عنها من قبل في الجزء الخاص بآليات السرد، وهي التي أعاد المؤلف ترميمها أو ترميم  
 ما رث منها ، واعتمد عليها في كتابة هذا النص المليء بالحيل والتقنيات والأدوات  
 الفنية، كأن الدميني أراد أن يحشد في عمله الروائي الأول كل ما شهده فن الرواية من  
 تطور وتطور حتى يثير دهشة القارئ، وأنا أعتقد أنه حقق في ذلك نجاحا مذهلا،  
 وسوف تكون مهمته فيما بعد صعبة جدا لأنه لن يستطيع النزول عن القمة التي بلغها  
 في أول محاولة.

## اللغة والوصف

إن المشكلة الحقيقية في مثل هذه الكتابات التي تتخطى حدود الواقعية التسجيلية  
 تكمن في السيطرة على لغة قادرة على الإحاطة بهذا الواقع الجديد الذي يمزج بين  
 مجموعة من العناصر منها الواقعي ومنها السحري والأسطوري ليشكل منها جميعا  
 واقعا سحريا أسطوريا. من هنا كان لابد للمؤلف أن يلجأ إلى استخدام لغة يبرز  
 فيها أمران : أولهما قلق شاعري يجعل النص مفتوحا لكل الاحتمالات، أو كما قال  
 سهل الجبلي : " ..... ورأيت أن هذا الوادي الساكن في إلف العادة بحاجة إلى روح

صاخبة عابقة بالجنون مثل نوره، كما أن يقينية نص عزة، وما لحق به من حذف وإضافة، هو الآخر يفتقر إلى قلق شاعرى يتحدى صرامته أو يشذبها " ( ص ١٠٢ ). وهذا القلق الشاعرى جعل كل شيء فى الرواية غير محسوم بصورة يقينية : فنوره على سبيل المثال لا ندرى هل أدخلت فى نص عزة أم لا ؟ وقل مثل ذلك فى أشياء كثيرة أخرى، حتى موت سهل الجبلى نفسه لم يصبح شيئاً يقينياً، على نحو ما يحكى لنا فى الفقرة التالية : " حملوا الجثة المسجاة على النعش وهم يدمدمون يا رحام..... يا رحام..... غفر الله لك يا سهل الجبلى. صمت... إننى هنا لم أمت بعد فاتركونى أيها العميان. ولم يسمعن أحد. لم أطق متابعة مراسم الدفن فدخلت الخيمة وأنشدت مع " المقالـح " هل فانت ورشيق هو الموت ؟.... إلخ " ( ص ٢٣٨ ). وهذا المشهد يذكر بمشهد موت الدكتاتور وقيامه فى رواية " خريف البطريق " لجارثيا ماريكين، إذ نجد فى الفصل الأول من الرواية ميتاً، ولكن وعيه ينثال وهو ميت على النحو التالى : " حدث نفسه متأملاً الموكب الذى كان يتقاطر حول جثته، وللحظة نسى عزمه الفامض على المخادعة وأحس بنفسه مهاناً، متقلصاً بصرامة الموت أمام عظمة السلطة. ورأى الحياة بدونه، رأى بقلق خفى أولئك الذين لم يأتوا إلا لحل اللغز هل هو ذاك حقاً أم لا، ورأى شيخاً حياً بهتية ماسونية على نحو ما كان الحال خلال الحرب الفيدرالية، ورأى رجلاً فى حداد يقبل خاتمه، ورأى تلميذة تضع زهرة على جثته، ورأى بائعة سمك غير قادرة على تصديق حقيقة موته " ( صفحة ٣٢ من ترجمة محمد على اليوسفى ). ولكن الجنرال الميت رفع يده فجأة فذاب الجميع من الرعب... وصدر أمر الدكتاتور لا يخرج أحد حياً من مؤامرة الخيانة هذه..... إلخ.

الأمر الثانى فيما يتعلق باللغة المستخدمة فى رواية على اليمينى هو استخدام الصور الشعرية المكثفة والتوسع فى الجانب الوصفى. نقرأ فى مفتتح الفصل الأول : " كان الليل عباءة مطوية فى أطراف الغرفة انطفأ قمره وسالت أنجمه من تحت فتحات الأبواب إلى الشوارع الصامتة عند الواحدة صباحاً " ( ص ١٠ ) فهذه لغة شعرية

تصويرية تقابلنا على طول الرواية، تردفها لغة فيها أيضا تصوير مكثف، لكنها تتلاقى مع العالم السحري الأسطوري الذي يقدمه لنا الدميني في " الغيمة الرصاصية " تقرأ على سبيل المثال : " منذ اكتمل هيكل الخيمة وجدتنى فى ثياب الليل كمعزول تفيض الحرية عن حاجته، وتشع عن إسعاده، أتأمل ما انبنى فى الذاكرة وخيمة الروح وما أنجزه الزمن على وجه الوادى من تفاصيل. وفى هجعة إحدى الليالى كنت أمد يدي للنجوم اللامعة على سطوح غدران النهر فأغسل تعبى من هدوء أسرف فى ثقله حتى نام أهل الوادى " ( ص ١١٠ ). وكما هو واضح فإن الفقرة المذكورة تشتمل على الخصائص التالية :

- استخدام الصور البلاغية المعروفة بشكل مكثف كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز.

- استكناه العالم الباطنى والمزج بينه وبين ما يحدث فى الخارج.

- التراسل الكونى إذ يمد يده للنجوم اللامعة على سطوح غدران النهر، وقد سبق أن قلنا إن هذا التراسل وسيلة من وسائل بناء العالم السحري الأسطوري فى هذا العمل الروائى.

وهكذا يكون على الدميني بهذه الرواية الأولى قد استحق أن يكون أحد مبدعى هذا الفن الذى يلقي من الازدهار والتوهج والانتشار هذه الأيام ما لا يلقاه أى جنس أدبى آخر. وكل هذا يؤكد المقولة الشائعة حاليا عن أن هذا الزمن هو زمن الرواية.

## ما ذكره رواة الأخبار عن سيرة أمير المؤمنين

### الحاكم بأمر الله

هذه الرواية لمحمد جبريل صدرت عن دار الهلال بالقاهرة فى مايو ٢٠٠٣، وهى عن حياة وأعمال هذا الحاكم الفاطمى أبو على منصور المثير للجدل والذى كثرت الروايات حوله، وخاصة فيما يتصل بأفعاله الغريبة، وكان أبوه الخليفة العزيز بالله قد منح ولاية عهده لابنه أبى على منصور منذ أن كان طفلاً فى الثامنة من عمره. وقد توفي العزيز بالله فى بلبس عندما ذهب إليها على رأس قواته لدرء خطر غزو الروم للشام، ومرض هناك، وأحس بدنو أجله، وكان عمر ابنه أبى على منصور فى ذلك الوقت بين الثانية عشرة، ومات العزيز بالله فجاء برجوان الصقلبي خادم الخليفة وكبير خزانته فوضع العمامة بالجواهر على رأس ابنه أبى على منصور وقبل الأرض بين يديه قائلاً : السلام عليك يا أمير المؤمنين ورحمة الله وبركاته. وأدرك الناس ما حدث فقبلوا الأرض وسلموا عليه بالخلافة، ولقب منذ ذلك الحين بلقب الحاكم بأمر الله. وليس هذا هو اللقب الوحيد لأبى على منصور، وإنما هناك ألقاب أخرى مثل الحضرة، وأمير المؤمنين، والإمام وغيرها.

وتنقسم الرواية إلى ثلاثة أبواب هى التكوين، والصراط، والخفاء. وتبدأ بمقتل الشيخ معتمد الدمنهورى. وقد قيل فى سبب مقتله إنه أفتى بقتل الحسن بن عمار شيخ كتامة وأهم شخصية فى الدولة بعد الخليفة، وهو الذى قرَّب إليه شيوخ كتامة وولاهم الوظائف المهمة، وفى مقابل ذلك قلَّ من شأن الأتراك والديلم، وحجب عنهم الفرص

وزاد فأساء معاملتهم، وألجأهم للهروب إلى الشام. وكان الشيخ الدمنهورى قد وجد فى تصرفات الوزير الحسن بن عمار مروفاً عن الدين، فأحل الخلاص منه، ثم إنه ساحر، والسحرة ملعونون فى القرآن، واتهمه بأنه يبيع الولايات، ويعزل الولاة، ويعيدهم إن دفعوا ما يسد عينه، ويُغرى على سائر الرعية من استمالهم من الزعر والحرافيش للاعتداء على حرمااتهم. تعددت أعمال النهب وانتهاك الحرمات، وصار من المألوف أن يغادر المرء بيته فلا يعود إليه، يقتله أو يغيبه فى المجهول من لا يتكلمون ولا يفصحون عن هويتهم. ومن العجيب أن الرواية كلها ( حوالى ٢٦٠ صفحة ) مليئة بأفعال كهذه يرتكبها أغلب الحكام، ومنهم الحاكم بأمر الله نفسه الذى كثيرا ما كان يشترك بنفسه فى قتل شخصية ما مثلاً حدث مع برجوان الصقلبي، وكان الحاكم دائم الشك فى ولاء من يعملون فى خدمته. ولهذا قتل الكثير من الوزراء والمشايخ ورؤساء القبائل والقضاة والأعيان والوجهاء والخاصة والعامة. لم يسلم من القتل أقرب الناس إلى الحضرة من أقاربه وخواصه وكتابه وعلمائه، بل إنه قتل مؤدبه أبا التميم سعيد بن سعيد الفارقى وهو يسامره فى مجلسه، وقتل ابن أبى نجدة متولى الحسبة، ومن العجيب أيضا أن الكثير من هؤلاء كانوا يستحقون القتل. فابن أبى نجدة - على سبيل المثال - كان بقالا، فلما تولى الحسبة أساء معاملة الناس وصادر التجار، وجبى الأموال، وأخذ التركات والجوالى، واستولى على غلات البلاد، فعظم أمره، واستفحل شأنه، وذاع صيته، وبالغ فى التمتع، حتى مشييته صارت أقرب إلى الاختيال، واستحدث الأعاجيب فى حياته وفى قصره، حتى نقم عليه السلطان، فأمر بإيداعه السجن، ثم أمر بقطع لسانه ويده، ثم بضرب عنقه. هكذا نجد أنفسنا دائما أمام رواية من روايات الحكم البشع الفاسد المتسلط، حيث الحكام لا رقابة عليهم، ولا شئ يحول دون ارتكابهم لأقظع المظالم، ولا شئ يردعهم عن الحرام، واللصوصية، وتكديس الثروات. فهذا هو حكم العصور الوسطى الذى ما زال مستمرا فى بلادنا إلى الآن. وبهذا نجد فى الرواية، كما نجد فى كتاب ابن إياس " بدائع الزهور فى وقائع الدهور " أن الحاكم عندما يموت أو يقتل يعثر فى خزانته على أطنان من الثروات المكدسة من كل صنف

ونون : جواهر، وأموال، وحلى، وحبوب، وأقمشة من الحرير والديباج وغير ذلك. ويروى  
عن إياس عند الحديث عن مقتل الأمير برجوان فى الفصل الخاص بخلافة الحاكم بأمر  
الله فيقول عن الثروة التى تركها برجوان : " فلما مات احتاط على موجوده فوجد له  
أضعاف ما وجد للأمير جوهر القائد. فمن جملة ذلك من الذهب العين مائتا ألف ألف  
دينار، ومن الفضة الدراهم خمسون إردبا، ووجد له من القماش مائتان وستون بقجة،  
ووجد له ألف قميص حرير سكندري، ووجد له اثنا عشر صندوقا ضمنهم جواهر  
وفصوصا، ووجد من الفرش والأواني ما لا يحصى، حتى قيل كان ينقل من حارة  
برجوان إلى قصر الزمرد فى كل يوم دفتان على مائتى جمل، نحو أربعين يوما فى  
موجود برجوان وهو لا يفرغ، هذا خارجا عن الضياع والأموال والدواب والبهائم  
والعبيد والجوارى وغير ذلك " .

### الوقائع الغريبة لموت الدمنهورى

ذكر الرواة أن قتل الشيخ الدمنهورى كان له آثار مهمة. فقد كسفت الشمس طيلة  
يوم مقتله، واشتد البرق والرعد، وتكاثفت السحب فى وقت الصيف، وأمطرت السماء  
ماء أسود، وسقط رمل وتراب كالطرر، وتكاثرت فى السماء النجوم ذات الذيل، وانقذفت  
فى ساحات القصور الفاطمية حجارة حمراء كأنها اللهب، وهبت من ناحية المقطم ريح  
سوداء محملة بالتراب... وخسفت قرى من أعمال قنا والصعيد، وحدثت تصدعات فى  
معابد الكرنك... إلخ أشياء كثيرة حدثت من هذا القبيل. ولا شك أن الشيخ الدمنهورى  
من الشخصيات القليلة الصالحة فى الرواية، فقد كان عالما عابدا عاملا، يصحو مع  
الفجر، ويسعى إلى الجامع الأزهر القريب من بيته ليؤم المصلين، وحلقته فى الجامع  
تدور حول خمسة عشر عمودا لكثرة الطلاب الذين يقصدون مجلسه. وكان معروفا عنه  
ميله إلى التفريغ عن المكروبين، كما كان عفيفا، متقيا، ولا يرى إلا صالح الناس. لم  
يكن يرد السائلين، ولا يتعلل بظروف تمنعه من مد يد المساعدة، وقد ظل حتى قتل عف



اللسان، يتغلب على الانفعال، ويفعل كل ما وسعه من الخير. وعرف عنه أيضا ميله إلى العزلة، والتزام الخلوة مع إظهار التواضع ولين الجانب. يشارك في أمور الدنيا بقدر ما يطلب منه في قضايا الدين. ثم إنه كان جريئاً في الحق، لا يخشى بطش الحكام والأمراء، ويواجههم دائماً بما يكرهون، وربما تكون هذه الصفة البارزة فيه هي التي أدت إلى قتله .

### شخصية الحاكم

مما لا شك فيه أن الحاكم بأمر الله هو الشخصية الرئيسية في هذه الرواية والشخصيات الأخرى على أهميتها واتساع مساحة كل منها ما هي إلا شخصيات تابعة للسلطان، حتى ولو كان بعضها يحاول فرض سلطانه ونفوذه، خاصة خلال الفترة التي كان الحاكم فيها صغير السن، مثل برجوان الصقلي، والحسن بن عمار، لكن الحاكم عندما بلغ الحلم استطاع أن يقضى على نفوذ كل من تخول له نفسه الاستئثار بالسلطة، وكان المصير في أغلب الأحيان هو القتل بلا شفقة ولا رحمة. فالسلطان إذن هو الحاكم الأوحده، والفرد الذي لا راد لقوله، ولا مراجعة لقراره. وشخص كهذا يكون مطلق اليد في كل ما يفعل. فما بالك إذا كان من أهم صفاته أنه كان يغلَّبُ السوء، ويميل إلى الشر والأذى، ويكثر الانتقال من حال إلى حال، ولا يملك نفسه عند الغضب، وربما تغيرت نفسه لشك اقتحم سكينتها، فيطرد كل من في مجلسه، ويأمر بإطفاء الأنوار، يتأمل الظلمة، ويشرد في المدى. وكانت أوامر الحاكم في كثير من الأحيان تتسم بالغرابة، وكانت السجلات التي تصدر عنه تثير الاضطراب والبلبله. ومن هذه السجلات منع خروج النساء من البيوت بعد العشاء، ومنع الرجال من الجلوس أو الوقوف داخل الحوانيت، ويحرم على الناس أكل الملوخية والتمرس والجرجير وغير ذلك، بل إنه حرم ذبح الأبقار السليمة إلا في أيام عيد الأضحى، فلا يذبح إلا ما كان بعاة أو لا يصلح للحرث، وحرّم بيع الفقاع على أى نحو، ومنع صيد

السك الذي بلا قشر أو بيعه، وحرّم دخول الحمام بلا منزر. وكان الحاكم يقضى على الملل بقطع الرقاب، وسمل الأعين، وقطع الآذان، وسلخ الجلد. وبصفة عامة فإن القتل كان ديدنه فى كل وقت وحين، حتى صار القتل - كما يقول الراوى ( ص ٩٧ ) - هدفاً فى حد ذاته : يقتل لأنه يريد أن يقتل، وإن لم تمتد يده إلى مال أحد من رؤساء دولته بعد أن قتلوا بأمر منه أو قتلهم بيده. وجاءت فترة لم يعد الحاكم فيها يخفى ظمأه إلى الدماء. قبض على جماعة كبيرة من غلمانه وكتبته وخدمه الصقالبة داخل القصر، وقتل قائد الجند الفضل بن صالح الذى أخذ ثورة أبى ركوّة، وأحرق جسده ونثر رماده فى الهواء. وقتل رجاء بن أبى الحسين لأنه صلى التراويح فى رمضان. انتزع من جسده قلبه ولسانه وأحشائه الداخلية وألقى بها الجند فى قاع النهر. وتغيرت نفسه على الكاتب الحسينى الشريف فقطع رأسه وسلخها وأرسلها إلى أهله. وأمر بقتل النساخ هانى نصوح، إذ اتهمه بأنه يستعين بخياله فيحوّر ويغيّر فى بعض التعبيرات، ويحذف ما يخل بالسياق. وقد أمر بقتل علماء السنة الموجودين بدار الحكمة لأنهم - فى رأيه - كانوا يجتمعون هناك لتدبير المكائد والدسائس وليس للاطلاع والدرس. وهكذا يتوالى مسلسل القتل دون أى رادع لأنه ليس هناك من يقول له إن هذا يمثل تعدياً على الحرمات... وهذا هو الحكم المطلق دائماً. ربما تتغير أشكال التعذيب والظلم والقتل، ولكن يظل الفعل واحداً ما دام الحاكم يجد كل الأبواب مفتوحة أمام نزواته وقرارته الظالمة المتسلطة. وقد قدم لنا كتاب وأدباء أمريكا اللاتينية صوراً وفضائع كثيرة للدكتاتورية فى هذه القارة خلال القرن العشرين. فأنا ستاسيوسوموثا حاكم نيكاراغوا الذى سقطت جمهوريته الوراثية فى أوائل السبعينات على يد ثوار الجبهة الساندينية كان لديه فى فناء قصره حديقة حيوانات بها صنفان من الأقفاص : صنف توضع فيه الحيوانات المتوحشة، وصنف آخر يحبس فيه أعداء السياسيين. ويقدم لنا جارثيا ماركيز فى روايته " خريف البطريق " صورة غريبة لكنها حقيقية لدكتاتور أمى يبلغ من العمر أرذله ( ١٨٢ سنة ) يدير شئون الوطن بصماً بإبهامه. وكان المتملقون بلا حياء - الذين يسميهم ماركيز هكذا - ينادون به قائداً أعلى للزلازل الأرضية،

وللكسوف والخسوف، وللسنوات الكبيسة وغير ذلك. وكيف كانت أوامره قدراً لا يُرد حيث يعلن : انزعوا هذا الباب من هنا وضعوه هناك، ويرفع الباب، ركبوه هنا فيركب، أخروا ساعة الحائط، وعليها ألا تعلن عن منتصف النهار في منتصف النهار بل في الساعة الثانية ظهراً حتى تبدو الحياة أطول فتؤخر الساعة دون أى تردد. ولو تتبعنا أفعال الدكاتوريين في العالم العربى فى العصر الحديث وما أدت إليه هذه الأفعال من تدهور خطير فى جميع المجالات ما وسعنا هذه الصفحات. فالدكتاتورية هي - كما يقول ميغيل أنخل أستورياس - السم الأعظم الذى ترزأ به الشعوب، ومن نتائجها الخطيرة أنها تؤدي دائماً إلى الفساد والإفساد، ويكون الفساد جماعياً مما يجعل الناس غير قادرة على مواجهته.

وشخصية الحاكم بأمر الله شديدة التناقض. فعلى الرغم مما عرفناه من قسوته وقطعه للرقاب وتمثيله بالجنث وغير ذلك من فظائع وأهوال، فإنه كان محباً للتقشف وللعلم. فقد أهمل الترف الذى كان عليه أبوه العزيز بالله، وهو الذى افتتح دار الحكمة، وأمر بنقل مكتبة القصر التى أنشئت فى عهد أبيه إليها، وكانت هذه المكتبة تضم أكثر من مائتى ألف كتاب تضمها أربعون خزانة ويعمل فيها عدد كبير من النساخ، وكان الحاكم محباً للعلماء والشعراء والأدباء يحرص على دعوتهم ويحضر مجالسهم، وكان يناقش فى هذه المجالس أمور الدين والدنيا، وينزه نفسه عن اللهو والهزل، ويرفض سماع الأحاديث إلا بأسمائها. وكانت له قراءات فى أخبار العرب والعجم وأخبار الأمم السابقة. كما كان معروفًا بقدرته على تذوق الشعر وتمييز الجيد منه، والتوقف عند البيت النادر أو المعنى الذى يثير الإعجاب. وفى الأيام الأخيرة من حياته أضاف إلى تقشفه أنه كان يهمل شعره على كتفيه، ويرتدى ثوب الصوف الخشن، ويدس قدميه فى مركب حديدى، حتى البياض شعار الفاطميين استبدل به السواد مع عمامة زرقاء تحولت إلى سوداء زيادة فى التقشف. وإذا كنا قد رأينا من قبل أمثلة من أوامره وسجلاته الغريبة فإن له أوامر وسجلات أخرى طيبة؛ من ذلك منعه لمظاهر العبث

والمجون التي ترافق احتفالات فتح الخليج، ونهيه عن تقبيل الأرض بين يديه أو تقبيل يده، أو السجود إلى الأرض. وقد قال فى ذلك : " إن الانحناء إلى الأرض لمخلوق هو من صنع الروم " وقد نهى عن مخاطبته بلفظ " مولانا " وأمر أن يقتصر السلام على القول : السلام على أمير المؤمنين ورحمة الله وبركاته. وأمر كثيرة من هذا القبيل، وميل إلى الزهد والتقشف، ومحاولات لتحقيق العدل بين الناس، ولعل هذه الرغبة فى تحقيق العدل هى التى كانت تدفعه فى كثير من الأحيان إلى قتل الولاة والحاكم لشرايهم وطمعهم وجبايتهم للأموال، ونشرهم للظلم والفساد. شخصية عجيبة - إذن - هى شخصية الحاكم بأمر الله الذى أخذ مساحة واسعة فى التاريخ، ومساحة واسعة فى الإبداع القصصى والروائى. ومن بين ما كتب عن الحاكم أيضا رواية " مجنون الحكم " للأديب المغربى سالم حميش، وقد صدرت منها طبعة فى مصر عن هيئة قصور الثقافة، ضمن سلسلة " أفاق الكتابة " وهى رواية لا تدخل ضمن تيار " الواقعية السحرية " ولهذا لم نتناولها بالدرس هنا، وإن كنا نود أن نستفيد منها بكلمتين نقلهما المؤلف عن مؤلفين قديمين أحدهما المكين بن العميد الذى قال عن الحاكم بأمر الله : " كان ردىء السيرة، فاسد العقيدة، مضطربا فى جميع أموره، يأمر بالشئ ويبالغ فيه، ثم يرجع عنه ويبالغ فى نقضه ". والثانى هو سبط بن الجوزى الذى قال : " وكانت خلافته متضادة بين شجاعة وإقدام، وجبن وإحجام، ومحبة للعلم وانتقام من العلماء، وميل إلى الصلاح وقتل الصلحاء، وكان الغالب عليه السخاء، وربما بخل بما لم يبخل به أحد قط " .

وعلى الرغم من أن أحد العمال القليلين الذين قاموا بنشر العدل فى البلاد وهو الوزير الحسين بن جوهر فإن الحاكم لم يلبث أن أقاله وعيّن مكانه صالح بن على، ويذكر الرواة - كما نقرأ فى رواية محمد جبريل - أن جذور الفساد كانت ممتدة إلى ما قبل أيام حكم الحاكم بأمر الله، ولهذا لم يكد أحد يسلم من الفساد ممن تولوا أمور الحكم. فالروى بارى استبد بالأمور وأخذ فى جمع الأموال لنفسه ولأسرته، وكان جنوده

لا يتورعون عن قتل الناس وأخذهم بالشبهة، وكانت حلقات المكائد والدسائس والصراعات تتسع، والحاكم لا يزداد إلا عنفا وتجبرا حتى صار العنف جزءاً من طبيعته. واتسع هذا العنف ليشمل النساء، فقد كان يتشدد في الأمور الخاصة بهن منعهن من الغناء والنشيد، ومن الجلوس في الطرقات، والاجتماع على شاطئ النيل. والخروج إلى أماكن المرح مع الرجال، بل إنه مغالة في ذلك منع وقوف الرجال في طرقات النساء، وأمر مشدداً ألا تجلس امرأة على باب دارها. أمر كذلك بعدم دخول النساء الحمامات إلا بمنزراً، بل إنه فيما بعد أغلق حمامات النساء، وإن كان قد خفف ذلك ببعض الاستثناءات مثل النسوة ذاهبات الحج، وللأسفار خارج القاهرة ومصر، والإماء في سوق الرقيق، وغاسلات الموتى، والأرامل المقعدات في الأسواق. كما حظر صنع الأخفاف للنساء حتى يظللن في البيوت، وحرّم النظر من الطاقات أو من فوق الأسطح أو الوقوف في مداخل البيوت أو على أبوابها. وزاد فحظر على النساء أن يكيّن وراء الجناز أو يخرجن ناثحات بالطليل والزمر وأصدر سجلاً يمنع النساء من زيارة القبور.. وأوامر وسجلات لا حصر لها تدل على أن الحاكم بأمر الله كان منشغلاً بالشأن العام بصورة لا مثيل لها. وقد حشد المؤلف في هذه الرواية الكثير والكثير من أوامر الحاكم وسجلاته، سواء بالنسبة للمجتمع بصفة عامة أو بالنسبة للنساء أو الذميين وغير ذلك. إنها فعلاً شخصية عجيبة لم يشهد التاريخ مثيلاً لها، ولست أدري لماذا لا يكون الحاكم بطلاً لسلسل تليفزيوني حتى يتبين عامة الناس ما للحكم المطلق من أخطار ونتائج مدمرة على المجتمعات البشرية !؟

## ★ ادعاء الألوهية

ذكر الرواية أن الحاكم بأمر الله عزم على نقل مناسك الحج والعمرة إلى مصر، ونقل رفات النبي عليه السلام وصاحبيه أبي بكر وعمر إلى القاهرة، بحيث تصبح هي عاصمة الإسلام. ومن أجل تحقيق هذه الفكرة شيد ثلاثة مشاهد في المنطقة بين

الفسطاط والقاهرة. وقد بذل الإمام أموالاً لنفر من شيعته فحفروا سرداباً أسفل الدور المجاورة لبيوت الرسول مقابل القبر. وقد أدرك أهل المدينة ما ينتويه شيعة الحاكم فقتلوه ومثلوا بهم، ورسفوا الحفرات بالحجارة وغطوها بالرصاص، فلا يطمع فى الوصول إليها أحد. وهناك روايات أخرى فى هذا الشأن، وكلها تدل على أن الحاكم الدكتاتور لا يتصور أن أى شىء يمكن أن يقف فى طريقه، فالمنافقون بلا حياة - كما يسميهم جارتيا ماركيز - يزينون له كل أفعاله، ويصورون كل فكرة حتى ولو كانت غاية فى الشذوذ والغرابة على أنها عين العقل وعين الحكمة.. ولله فى خلقه شؤون !!.

وإذا كان الحاكم قد فكر فى نقل مناسك الحج والعمرة من مكة والمدينة إلى القاهرة فإنه لم يكن من الصعب عليه أن يتصور نفسه إلها، وعلى الأخص أن كل أفعاله التى ذكرنا بعضها منها فيما سبق تدل على تفكير شاذ ونفس مريضة. ومما ذكره ابن إياس من أفعاله الشاذة فى كتاب " بدائع الزهور فى وقائع الدهور " أنه كان يتعاطى حسبة القاهرة بنفسه، فيلبس جبة صوف أبيض، ويركب على حمار أشهب قدر بغل يسمى " القمر "، ويطوف أسواق مصر والقاهرة، ومعه عبد أسود طويل عريض، يمشى فى ركابه، يقال له " مسعود " فإن وجد أحداً من السوق غش فى بضاعته، أمر ذلك العبد مسعود بأن يفعل به الفاحشة العظمى، وهى اللواط، فيفعل به على دكانه والناس ينظرون إليه، حتى يفرغ من ذلك، والحاكم واقف على رأسه. وقد صار مسعود هذا مثلاً عند أهل مصر، إذا مزح بعضهم مع بعض يقولون : أحضر له مسعوداً " .

وجاءت فكرة الألوهية من تدبير شخصيتين من المحيطين بالحاكم هما حمزة بن الزونى وأنوشتكين محمد بن إسماعيل الدرزى، حيث قال الأخير إن روح أبى البشر آدم انتقلت إلى روح الإمام الشهيد على بن أبى طالب، ومنها انتقلت إلى الحاكم صفوة السلالة النبوية، القائم بذاته، المنفرد عن مبدعاته، وقال أنوشتكين إن أمير المؤمنين ليس عليه حساب ولا عقاب، وإنه لا يُسأل عما يفعل. وقال أيضاً إن أمير المؤمنين هو الصورة الناسوتية للألوهية، وهو الأحد الفرد الصمد، والمنزه عن الأزواج والعدد، ومن



أقرُّ أنه ليس فى السماء إله معبود، ولا فى الأرض إمام موجود إلا مولانا الحاكم جل ذكره فهو من الموحدين حقاً. وقد جاهر حمزة الزوزنى وأتباعه بهذه الدعوة، وكانوا ينفذون أقوال كل من يثور ضدها. ومما يروى فى ذلك أن أحد أعوان الزوزنى اقترب من مجلس أحد القضاة وقدم إليه رقعة تأمر بسم الحاكم لله الرحمن الرحيم أن يعترف بالوهمية الحاكم ونشر ذلك بين الناس. رفض القاضي ما جاء فى الرقعة وطلب أن يعود بالأمر إلى أمير المؤمنين. وهنا علت أصوات أتباع الزوزنى بالسب والشتم، فثار الناس ووثبوا بالرجال الثلاثة فقتلوهم شر قتلة. وقد استمر التبشير بالوهمية الحاكم ولم يتوقف، وأسرف الزوزنى فى دعوته قائلاً إن أمير المؤمنين ليس مجرد إمام. إنه إله لا شأن له بالترتيب الهرمى على الأرض. وله فضائل لم يسمع بمثها، ومعجزات بهرت العقول، وآيات لا يشك فيها إلا أهل الزيغ والارتياب. وعندما اختفى الحاكم فى آخر أيامه قال الناس إنه اختفى بأمر الله ليرتفع إلى السماء، فلا يعود إلا آخر الزمان. وقال أعوان الزوزنى إن المعجزة على وشك الحدوث، وإن أمير المؤمنين الخليفة الحاكم بأمر الله سيعود إلى الظهور ليعيد إلى الدنيا ما غاب عنها من العدل والإنصاف، ويميت الظلم، ويرد كل شىء إلى حقيقته البسيطة.

## أجواء سحرية

مما لا شك فيه أن عملاً كهذا لا بد أن يحمل أجواء سحرية نابعة من طبيعة العمل نفسه. وقد سبق أن ذكرت أن الشيخ الدمهورى عندما قتل كسفت الشمس لمقتله وحدث تغير فى ظواهر طبيعية أخرى نظرا لصلاحه وتقواه، وكل هذا يدخل فى باب الكرامة، وهى حدث خارق للعادة يجريه الله على يد الأولياء. أما المعجزة فتختص بالأنبياء، وهذه الأمور داخلة فى صميم الدين. والمعجزات التى أجراها الله على يد أنبيائه ورسله كثيرة : عصا موسى، وإبراء الأكهم والأبرص وإحياء الموتى على يد عيسى.. إلخ، ومن ثم فإن الواقع السحري فى بلادنا أمر عادى ومألوف يمثل جزءاً من

أفكار الناس وتصوراتهم، وقد يحدث أن تستغل هذه الأفكار والتصورات فى إضفاء القداسة على أناس بعيدين كل البعد عن ساحة التقوى والعدل والإنصاف. فأعوان الوزير الظالم المستبد الحسن بن عمار أشاعوا عنه أنه يملك قوة روحية خارقة لا يدرك أسرارها غيره، وأنه أفلح -- بما يملك من علم وقدرة على التخمين والاستنتاج والتنبؤ -- فى أن يعرف حجم الأرض والبحر، ويحصى نجوم السماء. وقيل إن بساطه السحري المجدول من ألياف ينتمى إلى عوالم غير مريئة، كان ينقله فى يوم واحد إلى الشام والحجاز. وكان يدعو إلى الحفلات التى يقيمها أنواع الحيوان والطيور والزواحف والشياطين والجان والأرواح.

ومما يذكر من كرامات الشيخ الدمنهورى أنه فى ليلة قتله ظهر للشيخ مصابيح فى المنام. وكان الشيخ مصابيح من مريديه، ويعمل سقاء فى الجامع العتيق وكان من أهل الصلاح والتقوى يؤدى الفرائض والنوافل، ويدأوم على الصوم كل اثنين و خميس. وقد قيل إنه كان يمتلك عصا النبى صالح، وتدور مع الشمس وفى اتجاهها، فيعرف الوقت من تحركها، ويؤدى كل صلاة فى وقتها. كما قيل إن الشيخ مصابيح يبصر ما لا طاقة لأعين الناس على مشاهدته، وينصت إلى ما تعجز أذان البشر عن سماعه، انكشفت له الغيوب، ورأى الملائكة رؤية العين، واطلع على أرواح الأنبياء، وعان المعجزات التى خصهم بها الله. وقيل إنه كان على صلة بالجن، يتحدث إليهم، ويصدر لهم الأوامر فينفذونها على النحو الذى يطلبه.

ومن أقوال الشيخ مصابيح أن الشيطان ظهر للخليفة فى صورة زحل، ملأ حجرة نومه بوجوده. سأل الإمام وأجاب الشيطان المتخفى فى هيئة زحل. وأمر الشيطان الحضرة أن تذبح له القرابين. تحدث الشيخ عن عفاريت القتلى التى تصرخ كل ليلة فى بقعة الدم، وعن الأرواح التى تعلو فوق الرعوس، فى البيوت التى أعدم أصحابها، تغنى وتؤدى رقصات الموت. وبذلك يحيطنا الشيخ مصابيح علما بأن إهراق دماء الناس من جانب الخليفة كان بسبب تقربه، أى الإمام، إلى كوكب زحل، وطالعه المريخ. فقد كان

الضرورة يخوض فى أحاديث وهو جالس فى الظلام وحده، طرفه المقابل شىء متحرك، ينطق فتغيب عنه ملامح البشر، يخاطبه الإمام بقوله : يا سيدى زحل ! وقد كان هذا - فى تقدير الشيخ مصابيح - هو الشيطان نفسه متشبهها فى صورة كوكب جماد لا يتحرك ولا ينطق.

وكانت الأشباح تظهر كثيرا لأمر المؤمنين، ويقال إن ظهورها كان بسبب إمعانه فى قتل الناس. كانت تتراقص أمام عينيه، وتقترب منه، وتطالعه فى ظلمة الرداهات والأقبية والحجرات، أو فى أضوائها الخافتة، وأحيانا فى غرفة نومه حين يغلقها عليه. وكانت تتقافز فوق الجدران، وعلى الأسقف، تصعد السلالم وتختفى أو تعود ثانية.

وقد انتشر التنبؤ بالغيب فى كل مكان، وتحقق من ذلك للمتاجرين والمدعين ثروات طائلة على حساب حياة الناس. وكل هذا جعل الناس ينظرون إلى الإمام على أنه لعبة فى أيدى الوزراء والكتبة، فقد جعلوه - فى نظر الناس - غير أهل لتصريف أمور الدولة، فعقله مشوش، وقراراته وليدة انفعال، أو رغبة فى الإملاء وتأكيد السيطرة.

وفى آخر حياة الحاكم كانت تطالعه مخلوقات غريبة، لم تكن تظهر فى الليل فقط، وإنما أخذت تظهر كذلك فى النهار إلى أن جاء وقت اختفائه، وتضاربت الآراء حول هذا الاختفاء حتى تحول هو الآخر إلى نوع من السحر. فهناك من قالوا إن الوزراء والأمراء هم الذين أجبروا الإمام على الاختفاء، وأنهم يعرفون مكانه، وقيل إنه قبض على رجل من بنى حسين بالصعيد أقر بأنه واحد من أربعة قتلوا الإمام وفروا فقبض عليه واختفى الآخرون. وقالت إحدى الروايات إن ست الملك أخت الإمام هى التى تعاقدت مع رجلين قتلاه أثناء جولته الليلية بتلال المقطم وأخفيا أثره، خاصة وأن وجوده لم يعد مرغوبا فيه بعد ادعاء الألوهية. ويقال إن ست الملك أمرت بقتل الرجل أو العبدین اللذين قاما بقتل الإمام حتى لا تنكشف الجريمة.. وهكذا أقوال كثيرة تدخل فى باب السحر والأسرار والألفاظ أكثر من دخولها فى عالم الواقع. وهذه - بلا شك - هى حياة الحاكم بأمر الله التى ما زالت إلى الآن تحرك أقلام الكتّاب.

## الواقعية السحرية فى أدب محمد مستجاب

محمد مستجاب، رحمة الله عليه، كاتب ذو خصوصية فريدة فى أدبنا العربى الحديث. وأسباب ذلك كثيرة ومعروفة، من بينها أنه كان صاحب رؤية خاصة لا ينازعه فيها أحد، وأنه قدم للمكتبة العربية أعمالا سوف تظل دائما مثيرة للجدل والتأمل ومفجرة للطاقت الإبداعية عند الآخرين. إضافة إلى أنه امتلك سمة عبّر عنها بصدق سيد الوكيل فى مقال له تحت عنوان " مستجاب... حقل ألغام " عندما قال : " إن كتابات محمد مستجاب هى خليط من السيرة الذاتية، والسيرة الشعبية، والقصة، والشعر، والمقامة، والنقد، والكوميديا والتراجيديا، أو التكييت والتبكييت، أو الجنون والحكمة ". على أن أهم خاصية - فى نظرى - هى أن أدب محمد مستجاب داخل بقوة وعمق ضمن تيار الواقعية السحرية لا من خلال مفهوما العجائبي فقط، وهذا ما يتصوره كثير من الكتاب أى عالم الجن والعفاريت و"ألف ليلة وليلة" وما إلى ذلك، وإنما من خلال مفهوما المعاصر القائم على ثلاثة ارتباطات هى :

١- العجائبي المتمثل فى الأشياء المذكورة إضافة إلى حواديت الجذات.

٢- الأسطوري وهناك مقولة مهمة لخروخى لويس بورخيس هى: "إن الأسطورة تقع فى بداية الأدب وفى منتهاه".

٣- والارتباط الثالث هو الجانب السيريالى. ومعروف أن السيريالية مذهب حديث ظهر قبل منتصف العقد الثالث من القرن العشرين، جاءت تنويجا للحركات الطليعية مثل المستقبلية، والماورائية، والتكعيبية، والتعبيرية، والدادائية وغيرها. ومن العجيب أن وصول محمد مستجاب إلى هذا المفهوم الحديث للواقعية السحرية قد تم بشكل تلقائى وعفوى دفعته إليه موهبته الخاصة. فعندما بدأ محمد مستجاب يكتب فى أواخر

الستينات ( نشر أول قصة له في مجلة " الهلال " في أغسطس عام ١٩٦٩ وكان عنوانها " الوصية الحادية عشرة " ) لم تكن الواقعية السحرية قد عرفت في العالم العربي. وأنا شخصياً، وكنت متابعا دوبا للأدب الأجنبية، لم أسمع عنها إلا عندما ذهبت إلى إسبانيا للدراسة عام ١٩٧٧، وكانت تتردد بقوة هناك في ذلك الوقت أسماء بورخيس، وكورتاتار، وماركين، وغيرهم ولا شك أن الواقعية السحرية أنماط وأنواع مختلفة، فهي عند أليخو كارينتير غيرها عند ميغيل أنخل أستورياس، غيرها عند بورخيس. وقل مثل ذلك بالنسبة لجارثيا ماركيز، وخوان رولف، وخوليو كورتار وسواهم. والواقع السحري عند مستجاب - في رأيي - قريب جدا من الواقع السحري عند خورخي لويس بورخيس، خاصة من جهة استخدام الأسطورة الشعبية فكل منهما لا يقف عند السطح، وإنما يذهب إلى العمق أو الجذور. وقد كتبت عن بورخيس كتابات كثيرة في هذا الشأن، ومن أعمق ما وجدته فيما كتب عن محمد مستجاب بهذا الخصوص مقال لأستاذنا المحرم الدكتور شكرى محمد عياد تحت عنوان " القفز على الأشواك - كوميديا الأسطورة " قال فيه : " الحقيقي وغير الحقيقي ( في أدب مستجاب ) كل واحد. فكرة الحقيقة نفسها غير واردة، فهي من اختراع القصاصين في عصر العقل. والشخصيات ليسوا بشخصيات " أفراد " لهم صفاتهم المميزة، ولا " نماذج " يمثلون فئة من البشر، ولكنهم أشبه بشخص الأراجوز أو خيال الظل، والحدث لا يتطور بل يدور حول نفسه حافراً في العمق مثل البريمة. " ويخلص الدكتور عياد إلى أنك تستمتع بالحكاية كشئ مختلف، غريب في هذا الزمن، وربما شبهتها بالحكاية الشعبية، ولكن الكاتب ليس بالساذج إلى هذه الدرجة، فهو يدخل عليك ككاتب واقعي شديد الالتصاق بما يجرى في قريته... إنه إذن يذهب إلى أعماق من الخرافة أو الحكاية الشعبية. إنه يذهب إلى جذر الأسطورة نفسها، ولكنه يذهب إليها بوعي إنساني حديث فيحولها إلى كوميديا. وجذر الأسطورة أسبق من أى أدب مكتوب، أسبق من قصة أوزوريس أو جلجاميش أو أوديسيوس أو أوديب.

والحق أن الدكتور شكرى عياد، في هذا المقال الرائع، بدا لى كأنه يقدم تنظيراً رائعا للواقع السحري دون الاستعانة بأى مراجع أجنبية أو حتى دون أن يلتفت إلى أن هناك تياراً بهذا الاسم يغزو الساحة الأدبية العالمية منذ عقود. ولكن أعمال محمد

مستجاب، وخاصة هذه القصة التي توقف عندها وهى " كوبرى البغلى " من مجموعة " ديروط الشريف " قدمت له الأرض الخصبة التي انطلق منها ووضعت يديه على أشياء كان لابد أن ينتبه لها بوصفه ناقدًا حصيفًا ومتميزًا، فمحمد مستجاب على الرغم من غرابة ما يقدمه فإنه فى الأساس كاتب واقعى شديد الالتصاق بما يجرى فى قريته، وهذا عنصر مهم ( الالتصاق بالواقع ) فى الواقعية السحرية ينبغى أن يكون بينه وبين العنصر الآخر وهو " الجوانب السحرية " توازن دقيق، وإلا اختل العمل وحدث له انهيار، أو على الأقل تتحول الأشياء السحرية إلى أكاذيب لا يصدقها عقل. وهذا ما حذر منه جارشيا ماركيز عندما قال فى محادثة مع صديقه بلينيو ميندوتا إن المرء لا يمكن أن يخترع أو يتخيل كل ما يعن له، دون ضوابط، وإلا تحول الأمر إلى مجرد أكاذيب، والأكاذيب فى الأدب أكثر خطورة منها فى الحياة الواقعية. ومما قاله ماركيز فى هذا الشأن : " إن الأشياء الأكثر دخولا فى حالة الاعتساف الظاهر تحكمها قوانين، والمرء يستطيع أن يزيح مساحة العقل بشرط ألا يقع فى الفوضى، أى فى اللاعقلانية المطلقة ". وذلك لأن الخيال - فى رأيه - ما هو إلا أداة لتشكيل الواقع. لكن مصدر الخلق أولا وأخيرا هو دائما الواقع. أما الفانتازيا، أو الاختراع الخالص والبسيط، على طريقة والت ديزنى، فهو أكثر الأشياء إثارة للكراهية. ولا شك أن هذا التوصيف لمفهوم الواقعية السحرية يجعلنا ندرك لماذا كان محمد مستجاب حريصا على أن يذهب إلى أعماق من الخرافة أو الحكاية الشعبية، ويذهب - كما قال الدكتور شكرى عياد - إلى جذر الأسطورة نفسها بوعى إنسان حديث، ولعل هذا هو الذى جعل الكثيرين لا يستطيعون الوصول إلى كنه أدب محمد مستجاب، وكان هذا هو السبب أيضا فى أنه لم يأخذ حقه من التقييم وهو حى، فقد نظرنا إليه دائما على أنه كاتب عادى، ربما يتميز عن الآخرين ببعض ما نال من شهرة، مع أنه - فى رأى - لم يكن يقل إبداعا أو عمقا عن الكاتب الأرجنتيى المشهور خورخى لويس بورخيس. وهذا ما سوف أركز عليه فى هذه الدراسة. لقد كنت أنظر إليه عندما تلتقى فى مؤتمرات الثقافة الجماهيرية، ويسعد بأى تكريم يقدم له، فاقول فى نفسى : ما أتعس هذا الزمان الذى لا يجد فيه أدباؤنا الكبار من يقدرهم حق قدرهم ! إن الكاتب المكسيكى خوان رولف،



برواية واحدة، هي " بدرو بارامو " ومجموعة قصصية واحدة هي " السهل يحترق " حاز شهرة عالمية لا مثيل لها، والكتاب عندنا يعانون من شظف العيش، ومن تهيمش دورهم وكنا نتصور أن هذه حالة إلى زوال، ولكن من الواضح أنها ستظل ممتدة طالما بقيت أوضاعنا جامدة، فاقدة للحياة، والتطور، والنماء.

## أعمال مستجاب

بدأ محمد مستجاب - كما أسلفت - ينشر قصصه منذ عام ١٩٦٩. وقد نشر في معظم المجالات والصحف التي كانت تصدر في ذلك الوقت حتى تكونت لديه أول مجموعة قصصية وهي " ديروط الشريف " التي نشرت عام ١٩٨٤. وكانت قد صدرت قبلها أول رواية له وهي " من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ " عام ١٩٨٣، وتوالت أعماله بعد ذلك، ومنها روايته الثانية " إنه الرابع من آل مستجاب " (٢٠٠١) ومجموعات قصصية أخرى مثل " قيام وانهييار آل مستجاب " و " قصص قصيرة حمقاء " و " الحزن يعيل للممازحة " و " القصص الأخرى .. " وقد عرف مستجاب أيضا بمقالاته التي تجمع بين طبيعة المقال وطبيعة القصة، وتذكرنا بما فعله يحيى حقي في بعض كتبه مثل " كناسة الدكان " وغيره. ومن أهم كتابات مستجاب في هذا النوع " بوابة جبر الخاطر " و " نبش الغراب " و " حرق الدم " و " أبو رجل مسلوخة " و " أمير الانتقام الحديث ". ومعروف أن لديه أعمالا كانت تحت الطبع، أو لعل بعضها ظهر مؤخرا مثل " مستجاب الفاضل " و " كلب آل مستجاب " وقد تُرجمت بعض أعماله إلى اللغات الفرنسية، والإنجليزية، والهولندية، واليابانية.

هذا التنوع في أعمال محمد مستجاب، بالمقارنة بقلة ما كتب عنه يدل على أنه لم يُدرس كما ينبغي، ولم تحلل أعماله التحليل الذي يجعلها قريبة من فهم القارئ العادي غير المتخصص. وهذه مشكلة حقيقية الآن في ثقافتنا يعاني منها الكتاب والقراء على حد سواء؛ فالكتاب شبه مجهولين لأنهم يقدمون أحدث ما أنتجه العقل البشري في مجالات الفن والإبداع، والقراء معززون لأن الثقافة السطحية - إن صح أن نسميها كذلك - صارت هي السائدة.

## الواقع السحري

وسوف نحاول فيما يلي أن نبحث عن الواقع السحري في كتابات محمد مستجاب، مركزين هنا على كتابين فقط هما " أمير الانتقام الحديث " وهو كتاب صادر عن " مكتبة الأسرة " ٢٠٠١، ورواية " إنه الرابع من آل مستجاب " وهي صادرة أيضا عن " مكتبة الأسرة " ٢٠٠٣، ونتوقف أولا عند الكتاب الأول، ويبدأ هذا الكتاب بفقرة دالة تقول : " سافر معوض وساب القلب لأصحابه، واللى معاه غلب ينام به ويصحى به، وهى صفات مكررة لأمر الانتقام الحديث... مع أنى لم أكن أعرف أن اسمه معوض "، أى أنه أمير انتقام يختلف كلية عن المسمى الذى يحمله، فلا هو أمير، ولا هو مرفه، ولا هو منتقم، وإنما هو شخص فر بنفسه وترك القلب والفقر لأصحابه أى أنه مجرد هارب من الأوضاع السيئة المتردية.

وكتاب " أمير الانتقام الحديث " يذكرنى كثيرا بكتاب يحيى حقى " كناسة الدكان "، لأنك إزاء الكتابات الموجودة بهذين الكتابين تسأل نفسك دائما : هل هى مقالة أم قصة قصيرة ؟ وذلك أنك تجد نفسك أمام هذين النمطين من الكتابة فى وقت واحد. ولنبداً بدراسة " البدائية.. محاولة للإدراك " من كتاب " أمير الانتقام الحديث "، لنجد أن محمد مستجاب فى هذه الدراسة يبدو مؤرخا للعوادى الشعبية، ولكنه فى الوقت نفسه يحكى لنا قصة المقدس بسادة ( التى ننطقها بصادة ) الذى يركز بظهره على حائط معمل البيض الذى يمتلكه، ويظل معناه فى الزاوية والقادم، يرد التحية على العابرين حتى ولو لم يرق أحدهم بإلقائها، وما يهمنى هنا هو ما جاء فى هذه الحكاية ويدخل ضمن الواقعية السحرية. فالمقدس بسادة كان يقوم بمجموعة من الألعاب السحرية تجعل الصبيان يتجمعون حوله، ومن ذلك أنه كان ينادى على أى واحد داخل المعمل كى يحضر له ديكا ودجاجة. وماتكاد سيقان الديك والدجاجة تصل إلى الأرض، والصبيان جالسون فى عتب حول المقدس بسادة، حتى يندفعا طائرين على الأرض فى سرعة مذهلة، حيث يهربان إلى غابات النباتات المجاورة فى الحقول، بعد ذلك يتلو المقدس

بسادة بعض التعويذات فيعود الديك والدجاجة في امتثال وقد انحنت رأساهما خضراء  
ومن الألعيب المقدس بسادة أيضا أن يأتى بقالب طوب نى ( فى الفصحى أخضر أو لبر  
وقالب طوب أحمر، المسافة بينهما تصل إلى نصف المتر، ويظل بسادة يعزّم ويقرأ  
ويصرخ فى القالب النى، وإذا بهذا القالب يتحرك : يتحرك على الأرض حركة واضحة  
حتى يصل إلى القالب الأحمر، ثم يندفع إليه لكنه يتراجع للخلف، ويعود فيخطب القالب  
الأحمر الصلب، ليتحطم ، ويظل القالب النى جامدا فى الساحة على أشلاء القالب  
الأحمر الشهيد.

ويقول لنا محمد مستجاب إن المقدس بسادة لم يكن وحده القادر على فعل ذلك  
وإنما كانت هنا غجرية تفعل أشياء من هذا القبيل ( انظر ص ١١ و ١٢ )، ولا شك أن  
هذه الألعيب التى يقوم بها المقدس بسادة أو تقوم بها الغجرية تشبه ما كان يفعله  
الغجرى ملكياديس فى رواية جابرييل جارثيا ماركيز المشهورة " مائة عام من العزلة "،  
وكان أيضا يثير اهتمام الناس بالألعيب السحرية.

ونمضى مع مقال مستجاب فنجده يراوح دائما بين المقال بمفهومه الموضوعى  
والخالص، وبين القصة بمفهومها السحرى. ولذلك نجده بعد ذلك يناقش قضية العلم  
وإيمان الإنسان المعاصر بها فى مقابل رفضه لما يسمى بالخرافة، فالعلم موجود فعلا  
فى نظم الإدارة والتشغيل وجرد المخازن وإصدار القرارات والتصنيع والتصدير  
والاستيراد واستخدام المعامل وترتيب الأولويات، ولكن ماذا أفعل فى الكتابة ؟ هكذا  
يتساءل مستجاب. فهناك أمور يمكن إدراكها علميا كأن يستحم ويتطهر للدخول فى  
عالم الكتابة. فهذا نظام نفسى شخصى يمكن إدراكه علميا. ولكن ماذا لو أن عينه رقت  
أو أحس برغبة عارمة فى هرش كفوفه بما يعنى أن شيئا سوف يحدث ؟ فهل يمكن  
تحكيم العلم هنا ؟ ويروى لنا مستجاب ما حدث له بعد أن رقت عينه، فقد جاء شخص  
يابانى - صديق لم يره منذ مدة طويلة - وأعطاه أجر قصة فى غاية الأهمية عن هذه  
المنطقة الشائكة بين العلم والكتابة الفنية فيقول : " إن الانشغال الشديد بالعلم سوف

يدفعنى للإلحاح على رفض هذا العالم الذى يبدو متخلفا بما فيه من ظواهر غيبية وغبية. فالعقل المعاصر الذى أنتج من أدوات وآلات إلكترونية، ومن تحكم من بعيد، ومن إنجازات تدهم العقل المعاصر نفسه، يريدنى أن أمتثل له، تاركا تلك الأمور الأخرى - غير المبررة أو غير المفسرة - جانبا. وهذا يعنى، فى أخطر معانيه، تجفيف العقل من صيبانيته المبكرة، والإلحاح العلمى على مداركه، فكيف إذن يتسنى لك أن تشعر بتلك السعادة الغامضة المبهمة، مقابل إعلاء شأن العقل، فى الفنون بالذات ؟ . ويرى مستجاب أن ذلك يمثل اضطرابا لعقلية واحد مثله لم يستوعب التفكير العلمى لأنه شاهد أشياء كثيرة تتعارض مع هذا التفكير الصارم، ثم يروى لنا حكاية الرفاعية مع الشعبان، وخاصة ما حدث مع شعبان الطريشة الخطر الذى يقفز فجأة من الأرض إلى الجسد مباشرة وعقرته تستوجب الاستئصال الفورى. كانوا يعملون فى ذلك الوقت فى السد العالى وكانت الطريشة تهاجمهم فبترت، بسبب ذلك، سيقان وأياد، حتى ظهر بعض أفراد النوبة فكانوا يتمتمون ويقرعون حتى تخرج الطريشة من تحت كويمات الرمال ويتم التعامل معها بما يجنب العاملين أخطارها. كذلك يروى مستجاب أشياء أخرى عن الفجر والهنود وغير ذلك، إلى أن يقول : " على الأقل ليظل فى عقلنا جزء طازج يمكنه أن يطارد السباع، وأن يتشاجر مع السلاحف، وأن يشارك الملائكة الطعام، وأن يزحف فى شقوق الشعابين، وأن يدهم بطون الغيلان، وأن ينام تحت شجرة وأرفة فى غابة شاسعة لتعثر عليه ظبية فتضعه وتشرف على تربيته ليصبح بعد ذلك حى بن يقظان أو روينسون كروز أو لص بغداد، أو طرزان، أو الرجل العنكبوت، أو الرجل الذئب أو أم أربعة وأربعين، أو كلب آل مستجاب، أو أبو رجل مسلوخة، أو رضوان خفير الجنة، أو التين ذلك المخلوق الذى يجمع بين صفات الزواحف والطيور، وله مخالب أسد وأجنحة نسر وذيل أفعى، ثم لابد من انبثاق النيران المدمرة من فوهته المروعة، حتى يمكننا أن نستيقظ وندفع بشيء من ذلك الخيال البدائى العظيم إلى فنون القص والشعر، تحريكا لما أصابها من منطلق منظم ناجم عن الإنصات الشديد لما نعتقد أنه

متطلبات العقل العلمى الذى استأثر بخيالنا فيما لا أدب فيه " ( ص ١٨ ) . ولا شك أن هذا الكلام الداخلى فى سياق مقال " البدايات .. محاولة للإدراك " يدل على أن محمد مستجاب كان صاحب مخيلة سحرية بامتياز . ولا أدرى لماذا لم نهتم به الاهتمام المطلوب أثناء حياته ؟! يبدو أن تهميش الثقافة ، وظهور عدد كبير من مدعى تبنى المناهج العلمية فى الأدب خلال العقود الأخيرة كان لهما دور سلبي فى سحب الأضواء أو سحب البساط من تحت أرجل الكتّاب الحقيقيين . وهذه للأسف عملية ما زالت ممتدة ومتواصلة إلى الآن .

ولن نتوقف عند كل ما جاء فى كتاب " أمير الانتقام الحديث " لأننا نريد فقط أن نستخلص بعض الأمثلة التى تدل على التوجه السحرى الأصيل عند محمد مستجاب ؛ ولذلك فإننى سوف أتناول - بإيجاز - المقالة الأخيرة التى يحمل الكتاب عنوانها . ويبدأ مستجاب هذه المقالة بقوله : " أجمل ما فى العالم غير معروف " حتى الآن " . وهى مقولة تتمزق وتتناثر وتتطاير فى أنحاء الطفولة والحزن المبكر والحرمان والحظ ومسارب الحقول وظهور الحمير والأوهام وقطران العيون وألوان الكتاتيب ويؤس الشتاء .. إلخ ( ص ٢١٨ ) . ويشكو مستجاب مما يحدث فى النقد الأدبى ، مشيدا بكلام قاله الدكتور فؤاد زكريا من أن ذائقة النقد الأدبى تتجه الآن إلى مصالغ خاصة باللغة الهبوط والأنانية الحديثة ، ضيقة الأفق ، باللغة التراقص لأسماء تحقق لها أهدافها المحدودة . أما عن أمير الانتقام فيحكى لنا مستجاب أنه اتضح له خلال السنوات التى مرت به أن بطلا روائيا حديثا يجب أن يقوم فى نص جديد ، يسعى للعودة إلى موطنه الأصلي الذى عذبه كثيرا كى ينتقم ممن عذبه وحطموه ودمروه ، لكنه حين يواجه الواقع الجديد يكتشف أن الأمر لا يستحق كل هذه المعاناة ، وأن كل عناصر انتقامه تنهار أمام النماذج الطبية الغلبانة . فبطل محمد مستجاب إذن هو واحد من هؤلاء الناس الطبيين ، سافر وساب الغُلب لأصحابه كما رأينا فى مطلع هذا الكتاب بخصوص الصفات المبكرة لأمير الانتقام الحديث .

## إنه الرابع من آل مستجاب

نشرت هذه الرواية عام ٢٠٠٢، ولكنها صدرت بعد ذلك مباشرة فى مكتبة الأسرة عام ٢٠٠٣، وهى تعد ثانياً رواية لمحمد مستجاب، بعد روايته الأولى " من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ " الصادرة عام ١٩٨٣. ومعروف أن معظم إنتاج محمد مستجاب فى القصة القصيرة. ولا أريد أن أتوقف الآن عند الرواية الأولى لأن الغرض من هذه الدراسة هو البحث عن العناصر السحرية فى أدب محمد مستجاب. وقد سبق أن رأينا ذلك فى كتاب " أمير الانتقام الحديث " الذى يجمع بين شكلى المقالة والقصة القصيرة، وربما نرى ذلك أيضاً فى مجموعة " ديروط الشريف " لكننا الآن نتوقف عند رواية " إنه الرابع من آل مستجاب ". ويقول لنا المؤلف فى بداية هذا العمل : " اطلع عقلك مثلى، واركنه جانباً، قبل الدخول إلى هذا النص " ( ص ٧ ). ثم يبدأ مستجاب بالحكمة التى تقول : " من لم يمت بالسيف مات بغيره " ليقول لنا بعد ذلك : إن الرابع من آل مستجاب قد عاش بالسيف دون غيره. ومن وصف الراوى له ندرك أنه شخصية ليس لها مثيل، صحيح أنه لم يطارد غولاً بالغ الشراسة والحجم، لأن الذى فعل ذلك كان مستجاباً آخر ليس من آل مستجاب، إذ كان فى حقيقة أمره طيباً رحوماً، لا يسهل استثارة الدم فى اشتباهه، ومع ذلك إن حدث واشتعلت شهوة الدم فإن الطيور والغزلان والذئاب والكلاب والعمالقة والكتاكيت تغادر المكان، ويضطرم العالم كله بالزوابع والأعاصير والرعود والبروق، يقال إن النمل - حينذاك - كان يبكى فى سراديبه واجفاً.. إلخ. إنها إذن شخصية غير عادية، أو قل إنها شخصية أسطورية سحرية ( انظر ص ١٠ و ١١ ). وهذا الرجل - كما نعرف فى صفحة ٤٩ - ينسب لأسرة ذات أصول طيبة، ولهذا يصفه الراوى ويصفهم قائلاً : " لقد أحسن الرجل طوال حياته كما أحسنوا، عطفاً على المسكين وابن السبيل وصاحب الحق، واللائد بهم حماية من الأعداء، ونحروا الإبل وأقاموا القباب، وكفلوا اليتيم وداهموا مزارع الخنازير وبيوت البغاء، وقوارير الجعة، وصليل الأجراس والهيكل الوثنية " أى أن الرابع من آل



مستجاب وكل أبناء هذا البيت يشبهون حرافيش نجيب محفوظ فى الطيبة والرغبة فى إقامة الحق والعدل لكنهم يختلفون عنهم فى هذه الجوانب والقدرات السحرية التى تميز آل مستجاب. ونمضى مع حكاية الرابع من آل مستجاب فنجد أنه قد جاءه فى المنام صوت أمر هامس حاسم : " اذبح ابنك " فاستيقظ، وأخذ يتأمل حول هذا الأمر الغريب، إلى أن جاءه فى يوم آخر هذا الصوت الهامس الحاسم : " اذبح ابنك.. اذبح ابنك وإلا ضيقنا عليك.. لا إله إلا الله ". وقد ظلت هذه العبارة تتكرر على طول الرواية، وكأنها نوع من الإيقاع : " اذبح ابنك " وقد أحصيتها فيما يناهز أربع عشرة صفحة، من صفحة ١٢ إلى صفحة ٨٣، والرواية كلها حوالى خمس وتسعين صفحة، أى أنها تنسب إلى ما نسميه نوفيلا NOVELA أو رواية قصيرة، ومما لا شك فيه أن الرابع من آل مستجاب رجل من أصحاب الخوارق، وأمثال هؤلاء الرجال تظهر علامات تميزهم حتى قبل ولادتهم. وقد رأت أم الرابع، وهى حامل به، أنها تضع القمر تحت أقدامها، والشمس فوق رأسها وعندما أثار الحلم اندهاشها توجهت إلى زوجها، وقصت عليه مشهد حلمها الذى لا ينسى، فغضب غضبا شديداً، لكنه أخذ نفسه بالحكمة والتأنى والهدوء، حتى لا يضحك أحد من القبيلة عليهما، وأمرها أن تعيد صياغة الرؤيا لتجعل القمر فوق رأسها. وقال لها إن القمر سوف يظل بجنانة ورقته وجماله فوق العروس هالة لا تضم ولا تذبل ( انظر صفحتى ٢٠ و ٢١ ).

ويمكن أن نستخلص من هذا المشهد الملاحظات التالية :

١- أن محمد مستجاب استطاع أن يوظف التراث الدينى وما لحق به من ماثورات شعبية توظيفا جيدا. ومعروف أن لدينا أقوالاً كثيرة فى هذا الشأن، وحكايات، وما إلى ذلك دخلت ضمن ما يتردد كثيرا على ألسنة الخطباء والوعاظ، كما دخلت ضمن الحكايات الشعبية التى يتناقلها الناس جيلا بعد جيل. ولا ننسى فيما يتعلق بالأمر بذبح الابن ما جاء فى القرآن الكريم عن قصة سيدنا إبراهيم وابنه إسماعيل،

عندما قال له : ﴿ يَا بَنِيَّ إِنِّي آرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِن شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ ﴾ \* ( سورة الصافات ، آية ١٠١ )

٢- لم يعد هذا النوع الحديث من القص يتحمل المقولة النقدية التقليدية التي كانت تطابق بين الشخصية الواقعية وما يجرى على لسانها . فلا يصح هنا أن نقول الآن مثلا : كيف ينطق إنسان قروى عادى بهذا الكلام الشعري عن القمر؟ وينقض هذا السؤال كلام مشهور لجابرييل جارتيا ماركيز قال فيه : " إن أحسن القصص هو ما كان تعبيرا شعريا عن الواقع " . أى أن الكاتب الآن لم يعد ملزما بمراعاة المستوى الواقعي للشخصية ، لأنه يقدم شكلا جديدا من أشكال القص ، مستوى الإبداع فيه يتجاوز حدود الواقع العادى بمراحل كثيرة قطعها كَتَّابُ القصة والرواية حتى أخذت الكتابة بمفهومها الحديث أشكالا وصورا لم تكن معهودة من قبل . ولذلك نجد الزوج قد عَنَّفَ زوجته عندما قالت له إنها رأت القمر تحت أقدامها . ومما قاله لها إضافة إلى ما ذكرنا : " القمر الذى يتהלل ويتسع ويبتسم ويبتدر ، ثم يبدأ لحنه النورى الهامس بين الكلا والعشب ، واجترار الإبل ، يظل يتقلص ناعما أليفا حتى ينزوى - آخر الدورة - فى شحوب أنيق بالغ الشجن ، فكيف بالله ، يا بنت صائد الجراد ، تتجرائن لتلقى بمثل هذا الرفيق تحت المراكيب ، تاركة الشمس اللاهبة النارية الشرسة تعلو فى الأفق ؟ " (ص٢٠).

٣- تستأثر اللغة بموقع مهم جدا فى هذا النوع من القص ، حتى ليبدو الأمر فى كثير من الأحيان كأن الكاتب يقدم لنا بطلا فى اللغة ، على نحو ما نقرأ فى الفقرة التالية : " ولا نعرف حتى الآن أين قضى هذا المستجاب بقية اليوم . الغيوم تستدرجه لتسوخ أقدامه فى الرمال ، والتلال تداعبه ببقايا ظلال منسوجة على إيقاع غامض لأهازيج قديمة : ما يركب الليل غير الغم والعتمة " ( ص ٢٨ ) . وتأمل إذن هذه اللغة التى تتجاوز الواقع اليومي لتصنع واقعا سحريا تشتبك فيه الصور البلاغية بكل ما تحمل من زخم فى مخيلة الإنسان العربى .

نعود إلى الرابع من آل مستجاب لنجده يحمل كل ملامح الأبطال القدامى  
والمحدثين فهو يحمل ملامح، في طفولته، تشبه ما جاء في بيت عمرو بن كلثوم المشهور :

إذا بلغ الرضيع لنا طعاما      تخز له الجبابر ساجدينا

كذلك لا يجوز للرابع أن يغمض عينيه عن حكاية يقوم فيها نسر أو صقر أو غراب  
بخطف صبي وإلقائه من السماوات العلى في جزيرة منقطعة بين البحار ليعيش وحيدا  
مطاردا مرعوبا من الذئاب والثعالب والخفافيش. كما كان الرابع فحلا لا مثيل له، يمكنه  
أن يتبلغ في الصباح بأثني، وبعد الغداء بأثني، وفور انقضاء سمر الليل بأثني وأحيانا  
اثنين. لكن على الرغم من كل هذا فقد حدث أن اختفت زوجته، ابنة عمه، ليلة دخوله  
عليها، وقد تم العثور على العروس جثة ممزقة، ثم تزوج الرابع من أخرى، لكنها اختفت  
أيضا بعد شهر أو أسابيع، وتكرر زواجه، وكانت الزوجة إما أن تهرب أو تموت،  
وإحداهن ماتت بعد الموافقة على الاقتران بيومين وكل هذا جعل الكلام كثيرا ومتناقضا  
حول الرابع، وهل هو يخلو من الذكورة أم أن فحولته كانت هي السبب ؟ أما العروس  
الأخيرة فكانت فقيرة يتيمة يعولها عمها الفلاح الذي يعمل في عزبة أحد الأثرياء، لكنها  
أيضا هربت ثم عادت وماتت. وضع غريب إذن أحاط زواج الرابع لكنه متناغم مع غربة  
شخصيته واختلافه عن كل الناس.

وكل هذا الذي قد حدث فيما يتعلق بزواج الرابع وتكرار هروب الزوجة أو موتها  
سوف يجعل فرسان آل مستجاب تقوم بحملة في القرى والنجوع والعزب والزابى بحثا  
عن زوجاته. وما يهمنا هنا ليس الحملة في حد ذاتها، وإنما ما يتصل بالجانب  
السحري منها. فالتفسير الذي انتشر بين أغصان الشجر وكوانين الطبخ وسعف  
النخيل أن الأمر يتعلق بميراث مكون من ثروة طائلة، وعقارات عالية وأقدنة واسعة،  
وصناديق من ذهب وقضة ولؤلؤ وزبرجد، ولكن الحقيقة هي أن آل مستجاب قد تحركوا  
في الوادئ سعيا لتحقيق الأمنية الخالدة الضاغطة على رابعهم وهي : انذب ابنك..  
وكان الرابع قد أزهق وأصابه الكلل والإعياء فلم يعد قادراً على الاستواء فوق جواده

الأثير. ولذلك ظهر اقتراح بين آل مستجاب هو أن يصنعوا للرابع محفة يمكن له أن يستريح عليها، ويصبح سهلاً عليهم، باستخدام الخيول أو بدون استخدامها، أن يحملوها. ولعل هذا قد أدى إلى اضطراب المجد القديم وبدأ يبرز ألف اعتراض، مع أن كثيرين في بلاد الله حملوا كبارهم وشيوخهم ورؤساءهم وزعماءهم على المحفات، موتى أو أحياء، فالضرورات تبيح المحظورات. لكن أهم ما في الموضوع أن الرابع كان يبحث عن ابن له يسلمه ثروته الطائلة، والتي - فيما يحكى ذوو الدراية والإدراك - كانت تشتمل على صناديق من لؤلؤ وزبرجد وذهب وفضة. ومع ذلك عادت الرؤيا في عز اليقظة: "اذبح ابنك". وظلت هذه الرؤيا تداهم، وكلما داهمته اهتز جسده، واضطرب وجدانه، وكاد يتمزق شرائع على طين الوادي، وتظل هكذا بين مشاهد متناقضة أو مختلفة مثل هروب العروس، وظهور الرؤيا، حتى جاءت لحظة أخذ الرابع يتفرس لعله يرى أى واحد من نسله، فى الحقل أو فى الورشة أو فى عملية حفر باطن التربة أو فى المدرسة. وما كاد أحدهم يدخل من الباب حتى عرفه الرابع بإحساس دافق لا شك فيه بالمرّة. كان الرجل طويلاً عريضاً - ورأى الرابع أنه لا بد أن يتذكر أمه - نو شارب كث وعيون لامعة - وبمجرد أن ألقى السلام تحرك مباشرة إلى عرش أبيه، فانحنى وقبله مرات، وكاد الاثنان يبكيان، وهكذا يكون الرابع قد وجد ابنه. ويأتى بعد ذلك الفداء، فيظهر الكبش ويتلو الواقفون دعاء الفداء "وقديناه بذبح عظيم". وبهذا تختتم هذه الرواية القصيرة التى طافت بنا فى التراث الدينى والعربى: قصص الفداء، وحرب داحس والغبراء، والشعر العربى الذى تحمل بعض أبياته أجواء سحرية، وبهذا فإننى أرى محمد مستجاب ذلك الجنوبى القادم من ديروط الشريف يقترب جداً، فى مخيلته القصصية والروائية، من جنوبى آخر هو أمل دنقل فى مخيلته الشعرية. فكلهما حمل هذا التراث العربى الإسلامى بين جنبيه واحتفى به أشد الاحتفاء.

ولابد أن أشير هنا إلى أمر مهم هو أن محمد مستجاب كاتب سحرى فى معظم أعماله، وهو فى ذلك يختلف عن كثير من الكتّاب العرب الذين تمثلت الواقعية السحرية

فى عمل واحد مثلاً أو عملين من أعمالهم. محمد مستجاب مخيلة سحرية لا مثيل لها  
فى أدبنا العربى المعاصر. وسوف نختم هذه الدراسة عنه بتحليل موجز لقصة " كوبرى  
البغلى " من مجموعة " ديروط الشريف "

### كوبرى البغلى

صدرت مجموعة " ديروط الشريف " عام ١٩٨٤، والطبعة التى معى صدرت عن  
مكتبة مدبولى عام ١٩٨٦ تحت عنوان " ديروط الشريف ونعمان عبد الحافظ " قصص  
قصيرة. والقصص التى تضمها هذه المجموعة بعضها يأخذ صفة واقعية عادية،  
وبعضها يقترب من الواقعية السحرية أو يمسها مساً. وعلى أية حال فإن قصة  
" كوبرى البغلى " هى أهم قصة - فى نظرى - تتحقق فيها شروط الواقع السحرى،  
ومنذ بداية القصة نجد الراوى يؤكد على أشياء بعضها بدهى لا يحتاج إلى إثبات،  
وبعضها الآخر يحتاج إلى بحث واستقصاء. يقول : " منذ البداية - وحتى قبل البداية  
بدهور - يجب أن نتق أن السمك يعيش فى الماء، والوطواط فى الخرائب، والمدرسين  
فى المدارس والطمائية فى الموت، والثعالب فى المزارع، والرهبان فى الأديرة، والخداع  
فى الكتب، والحب فى الشقوق، والسم فى دم الحبيص، والحكمة فى مؤخرات  
الأحداث، وخبركم يا سادتى من فائته الحكمة أو فائته الأحداث " ( ص ٢٩ ). ثم ينتقل  
بعد ذلك إلى تضارب المواقف مع ضابط المباحث، وكيف طعنه لص لم يكن يتعقبه،  
وقبض على قاتل لم يكن يقصده. والجرائم التى ترتكب فى القرى ويأتى الضابط  
للمعاينة فيقدم له الشاى والجثة والقاتل والحكمة. وفى مرة أخرى تقدم له الجثة  
والحكمة والقاتل وأخفيت الجثة والحكمة وثلاثة من عساكره والشاى، فاضطر أن يطلق  
النار على كلب عاق التحقيقات بعوائه المتواصل. وهكذا مثلما يحدث كثيراً فى الواقعية  
السحرية وفى أساليب القص الحديثة بعامة استفتح مستجاب هذه القصة بلغة مرتبة

ترتيباً خاصاً وفقاً لتحويدات ذهنية أقرب إلى التأملات منها إلى القصة بمفهومها التقليدي.

ونصل إلى محور القصة لنجد أن جريمة قد وقعت في القرية، وأن أسرة الراوى أو قريته قتلت واحداً من رجالها، وهو أمر غير مألوف : قتله في فراشه، وحطمت مجتمه، وقدمته في الصباح لضابط المباحث العنيد دونما حكمة أو قاتل أو شأى، وبدون سلاح الجريمة إمعاناً في الحكمة، وفي الليلة التاسعة دُست إلى الضابط رسالة من بصاص القطاع الشمالى عرف منها أن سلاح الجريمة ألقاه الجانى فى ترعة الديروية، وبالتحديد قرب كوبرى البغلى، وهنا تبدأ عملية البحث عن هذا السلاح فى الماء الذى لا ينقطع أبداً على امتداد العالم فى هذا المكان، وذلك لعمقه الشديد وربما لأشياء سحرية تخص المكان. ويقول لنا الراوى إنه لو كان مكان الضابط لما اهتم برسالة البصاص " ذلك أن كوبرى البغلى - يا مؤمنين - مسكون، يقيم تحت إبطيه - منذ أبدأ الأبدن - ثلاثة شياطين وعبداء سوداء وقرد " ولكن الضابط، على أية حال قرر أن تبدأ المهمة، لأنه اعتقد أنها غطسة أو غطستان يتمكن خلالها الغطاس من العثور على الساطور الذى مزقت به القرية ججممة القتيل، ومما يلفت النظر أن الراوى الطفل أو الصبى أعجبه كثيراً طاسة الغطاس، لدرجة أنه قال : " وأنا شخصياً تمنيت لو تتاح لى فرصة أن أقتل كل ليلة رجالاً كى أستمتع صباحاً بمنظر ارتداء الغطاس للطاسة " وهذه الفقرة تذكرنى بما نقرأه الآن فى الرواية الأحدث عند خوسيه ساراماجو وأورهان باموق وخوليو كورتاثر وسواهم عندما يذكرون أسباباً عجيبة لوقوع حدث ما، أسباب تبدو بسيطة جداً، أو غريبة أو مستحيلة أو بعيدة عن العقل والمنطق. ويمكن أن نقرأ على سبيل المثال رواية " كل الأسماء " لساراماجو أو " الحياة الجديدة " لأورهان باموق لتكتشف أسباباً كثيرة من هذا القبيل. وقد استخرج الغطاس من القاع أشياء كثيرة : صرة من القماش، وهياكل عظمية، أو عظمة ترقوة عليها مزق قماش، وغير ذلك. ولكن ما يهمنا هنا فيما يتعلق بالواقعية السحرية هو ردود فعل



الناس المتجمعين عند كوبرى البغلي يتابعون الغطاس فى نزوله وصعوده، فعندما صعد لأول مرة، ورفع باب الطاسة الأمامى من فوق وجهه وأعلن أنه عاجز عن الوصول إلى القاع كاد الناس يفهمون - هكذا يقول الراوى - أن سلوكه هذا ترجمة لرسالة من فريق الشياطين إليهم، وفى لحظة أخرى قال رجل كسب رهانا بعبوره الكوبرى فى منتصف الليل مرتين : إلهى يطلع له أبو درقة. وما هو أبو درقة يا شيخ إسماعيل ؟ أبو درقة هو الحنش ذو الجوهرة التى تضوى فى صدره عند الإحساس بالخطر.

وهكذا يمكننا أن نقول بملء الفم إن محمد مستجاب قدم فى الواقعية السحرية إبداعات فى غاية الأهمية تبرز بين العجائبي والأسطوري بوعى كبير وثقافة بارعة.

## رواية "الشيء الآخر"

### والبطل المهزوم هزيمة مركبة

صدرت هذه الرواية، لمؤلفها سعيد سالم، منذ فترة قليلة، ويبدو أنها طبعت فى فترة قصيرة جداً، لأن بها أحداثاً شهدناها خلال الشهور القليلة الماضية من هذا العام ٢٠٠٤م. والرواية فى الحقيقة، فريدة فى هذا الجنس الأدبى الذى يشهد عندنا الآن حالة من الازدهار والتوهج ينبغى أن نفخر بها. وأقول "فريدة" استناداً إلى مجموعة من البراهين من أهمها أن بطل الرواية منصور عبد الرزاق هو بطل من هذا الزمان الذى نعيشه. ثانياً : أنها مواكبة لكل الأحداث التى تجرى الآن فى العالم العربى بطريقة مختلفة عما استخدمه من قبل صنع الله إبراهيم فى بعض أعماله مثل "اللجنة" و"بيروت.. بيروت" و"شرف" مما أسميناه فى ذلك الحين بالواقعية التوثيقية.

وإذا كانت أعمال صنع الله قد مثلت طريقة جديدة من طرق القص فى الرواية العربية فإن رواية "الشيء الآخر"، تقرأ الوثائق، والحوارات، والأحداث بطريقة أخرى تقوم على تضيقها ضمن المنولوج الداخلى، والرواية كلها بالفعل مونولوج داخلى يعبر من خلاله البطل المأزوم منصور عبد الرزاق عن أزمته التى وصلت به إلى حد أن يكون مهزوما هزيمة مركبة. ثالثاً : إن رواية "الشيء الآخر" ليست مجرد قصة بطلها منصور عبد الرزاق وزوجته حنان، وابنتهما مؤمن الذى توفى، وابنتهما إيمان، وصديقه مصطفى الزوربا وبعض الشخصيات الأخرى، وإنما هى، بالإضافة إلى ذلك، عمل فكرى ثقافى اجتماعى سياسى يقوم على شخصية رئيسية واحدة، والباقيون جميعاً

شخصيات ثانوية، ومن خلال وقوفنا على أزمة هذه الشخصية نقف على أزمة مجتمع بأسره.

تبدأ الرواية برسالة وصلت إلى منصور عبد الرازق من جماعة تسمى نفسها "جماعة مكافحة العجز والدنس" تقول: "أيها الجبان. انتبه جيدا لما تقرأ. لا تغضب من تلك الصفة التي بدأنا بها مخاطبتك.. إلخ" وتعترف الجماعة في هذه الرسالة بأنهم هم الآخرون جبناء، وينبهونه إلى أنهم ليسوا جماعة دينية، وليس لهم أمير، وأن هدفهم هو الدعوة إلى الحرية بمفهومها الإنساني المتكامل. وتنتهي هذه الرسالة المكونة من ثلاث صفحات تقريبا ليبدأ منصور عبد الرازق حديثه إلينا وحديثه إلى نفسه. يعترف أولا بأنه فعلا جبان، وأن هذه حقيقة لا يعرفها أحد سواه، ويقول إن توقيت وصول الرسالة انطوى على مفارقة خطيرة لأنه منذ زمن بلغ به الغيظ حد الانفجار، وتفجر بالفعل في داخله صراع رهيب مما يقرأه في الصحف من أحداث، وحوادث، تبدو كما لو كانت مترابطة من حيث طبيعة المناخ العام الذي وقعت فيه. من هذه الحوادث: رجل ينتحر لأنه لم يجد ما يشتري به الزى المدرسي لابنتيه، وشاب تخرج في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية يلقي بنفسه في النيل لأنه لم يقبل في امتحانات وزارة الخارجية، رغم تفوقه، والسبب أنه غير لائق اجتماعيا. وتمتد مساحة هذا المشهد لتشمل نهب البنوك من جانب رجال الأعمال، وقتل رجل الأعمال لزوجته المطربة العربية، وغير ذلك من أحداث غريبة قرأناها في الصحافة خلال الشهور الأخيرة.

ولاشك أن منصور عبد الرازق يحس بالعجز تجاه كل ما يحدث، ولهذا يقول لنا: "أنا في حقيقة الأمر من ذلك الصنف من الناس الذين يتكلمون كثيرا ويفعلون قليلا. أظن أقلب في الفكرة شرقا وغربا وشمالا وجنوبا حتى أستبصرها من مجال عريض الاتساع، فتتملكني الحيرة وأشعر بالتشتت والضياع، وأعجز في النهاية عن اتخاذ قرار بشأنها، وتكون النتيجة صفرا" (ص7). ولا ينسى منصور عبد الرازق أن ينتقل من الخاص إلى العام كي يبينها إلى أن أية أمة إذا لم تحسن سياسة نفسها لابد أن

يذلها الله، وأن الله لا يظلم الناس شيئا ولكن الناس أنفسهم يظلمون. ويتوجه منصور إلى الله قائلا: "أسألك أيها الخالق الأعظم، بكل الإجلال والتوقير، كيف تسمح لهذا الخلل أن يحدث في كونك العظيم؟". وعلى الرغم من كل هذه المجاهدة الداخلية فإن منصور عبد الرازق يكشف لنا عن حقيقة نفسه، وكيف أن الأعاصير التي تعصف بكيانه أقوى بكثير من إرادته، لأنه مهزوم وهزيمته مركبة. فمن أين جاءت هذه الهزيمة المركبة ؟

والحق أن الرواية كلها (١٧٨ صفحة) تبحث في هذا السؤال : كيف يكون الإنسان مهزوما؟ وكيف يكون الإنسان عاجزا؟ ورحلة العجز اليومية عند منصور عبد الرازق تبدأ من جدران بيته الأربعة، وخاصة عندما يغادر هذه الجدران في كل صباح بحثا عن لقمة العيش، مدججا بأسلحة الوقاية والدفاع والمقاومة والهجوم. ولاشك أنه ينجح أحيانا في الهرب من هذا العجز بالذهاب إلى أماكن ثلاثة هي : شاطئ البحر، وحائط مصطفى الزوربا وهو مكان يشبه المقهى أقامه صديقه الحميم، والمسجد. وكل مكان من هذه الأماكن له طبيعته الخاصة، ولهذا نجده في المسجد يبتهل الى الله أن يسارع بإصلاح الخلل الذي يهدد الوطن، ولكنه، وفي بعض الأحيان، أثناء وجوده في المسجد يتوق إلى الشيء الآخر الذي يطوف بخاطره عندما يجلس عند حائط مصطفى الزوربا ويشرب مما يشربون. وعلى الرغم من محاولاته الهرب من حالة العجز التي تملكته فإنه في حقيقة الأمر بلغ حالة التوحد مع العجز حتى صار يخاطب نفسه بأنه هو العجز نفسه، وأنه إذا حاول قتل هذا العجز فسوف يقتل نفسه، وفي بعض الأحيان يتحول هذا العجز إلى حالة وجودية، ومن ثم يخاطب نفسه قائلا : " أنت مجرد صدفة أكثر من كونك فكرة حقيقية، شئت هذا أم لم تشأ. وجودك كان قهرا في جميع الأحوال لأنك لم تمتلك حق العدم" (ص ١٥).

ومن المؤكد أن العجز قد أثر عليه من كل النواحي حتى أصابه بالارتخاء وهو سارال في شرح الشباب، وقد حدثنا أن ارتخاءه لصيق الصلة بالارتخاء الذي أصاب

الدولة على يد المحكمين فى مقاليد أمورها، والذين لايزيد عددهم، فى أعلى تقدير، عن أربعين شخصا، والبعض قالوا إنهم عشرون، يديرون شئون السياسة والاقتصاد، والاجتماع والثقافة. وقد طالب منصور عبد الرازق هؤلاء المسؤولين بأن يقوموا بالتغيير المطلوب، وفق مقولة "بيدى لا بيد عمرو"، وإلا سيكون الثمن فادحا يدفعه المنتصبون والمرتحون معا، وسيدفعه معهم المتسولون وسارقو الأحذية من المساجد والكنائس، والغسيل من المناشر، وقد ظهروا بعد اختفاء، ومنادى السيارات، وباعة الناديل الورقية والمناشف، وأهالى المحترقين فى قطار الصعيد رقم ٨٢٣، ومستنشقو السحابات السوداء والصفراء فى القاهرة، وأبناء الطبقة المتوسطة بعد أن تهللت وانهارت قيمها ومبادئها أمام الفقر والظلم وإغراء الصعود إلى الطبقات العليا بكل الأساليب النازلة من رشوة ودعارة ومتاجرة بالمهنة والسلطة.

وقبل أن ننضى مع منصور عبد الرازق فى بيته، وعمله، ومراقبته للأحوال، وتمكنه من السفر فترة للخارج، واهتمامه بشئون بلده وشئون العالم وغير ذلك من أحداث وتصاريق عرف المؤلف كيف يرتبها فى بناء روائى محكم نتعرف عليه من خلال طموحاته الأولى : فقد كان يحلم بأن يصبح أستاذ الفلسفة بجامعة الإسكندرية، ورئيسا لنادى أعضاء هيئة التدريس، وصاحب ما يزيد على عشرين مؤلفا، وحائزا على جائزة الدولة التقديرية، وعميدا لكلية الآداب، والمرشح مديرا لجامعة الإسكندرية ثم وزيرا للتعليم العالى ثم رئيسا للوزراء، ولكن الأقدار وضعته فى وظيفة موظف متواضع فى شركة يتلقى المكالمات الهاتفية الواردة لرئيس الشركة، ويقدم له الملفات والبريد الوارد، ويتلقى منه البريد الصادر، وينسق له مواعيد الاجتماعات داخل الشركة وخارجها. وهو فى موقعه هذا مطلع على كثير من صور الفساد التى غزت المجتمع بشكل بشع. ومن الواضح أنه كان يشعر بالأسى عندما يسمع عن كثير من الفضائح، ويتحسر على أنه لم يعمل أستاذًا للفلسفة. ولاشك أن هذا العمل كان سيمنعه من التردد على مكتب هذا الشخص أو ذاك وكأنه مجرد بوسطجى، مرة فى إدارة المبيعات،

ومرة فى مكتب فلان أو علان. وهو يروى لنا بعضا مما يسمعه. فقد حدثه طاهر بك أن فضائح مدير المشتريات فاقت الحدود، وكذلك مدير المبيعات. والعملاء يرشون عادة بسيارات أو يخصصون رواتب شهرية نظير التلاعب فى أصناف المنتج وتبديل المسميات. وبعض العملاء اشتروا بضائع بملايين الجنيهات دون ضمانات ائتمانية كافية حتى عجزت الشركة عن تحصيل مستحققاتها. صور كثيرة من الفساد يسمع عنها منصور عبد الرزاق فى الشركة، أو يقرأ عنها فى الجرائد، ومنها نهب البنوك، وكل هذا يجعله يتوقع أن يصير الوضع إلى ما يلى حيث يقول لنا : "لن أنتظر هذا اليوم الذى تقول بشأره إنه فى وقت قريب ستكون خصخصة مصانع القطاع العام والبنوك قد انتهت بانتقال ملكيتها إلى نخبة منتقاة من المصريين بالاشتراك مع الشركات العابرة للدول والمتعددة الجنسية، وسيتم إغلاق المصانع التى لن يكون فى استطاعة ملاكها الجدد إدخالها فى السوق العالمى.. إلخ" (ص ١٦٣).

وإذا كان منصور عبد الرزاق يشعر بالعجز الكامل تجاه كل ما يجرى أو سيجرى فإنه مجرد فرد من مثقفين عاجزين، صنفهم أحد الكتّاب فى ندوة أخيرة بالقاهرة حضرها منصور إلى ثمانية أصناف : المثقف الحاذق الذى يتعيش على رضا الناس والسلطة معا، والانتلجنسى الناقد المنخرط فى مشروع جمعى، والنجسى الذى يدعى فى كل وقت أنه قال ذلك، والخبير الذى يقتصر دوره على تقديم المشورة أو الرأى فى حدود ما يطلب منه، والمدرس الذى يروى دائما عن غيره، والإشكالى بمعنى اللوكاتشى الذى يبحث عن تجاوز يعرف مسبقا أنه لن يطوله، والأرزقى الذى يكرس همه فى الامتيازات الداعمة لمصلحته، والعولى المرتبط بالكومبرادور والشركات الكينية العابرة القارات.

## ★ الخوف الأزلى من السلطة

ومنصور عبد الرزاق، هذا الإنسان الذى لديه خوف أزلى من السلطة توارثه عن أجداده منذ آلاف السنين، كما ذكر لنا فى صفحة ٦٩، يحمل فى إهابه صفات كثيرة



جدا، إلى درجة أننا يمكن أن نقول عنه إنه تجسيد جيد لهذه الفترة التي نعيشها، وكان الله جمع الملايين كلها في فرد واحد فقط، فهو دارس للفلسفة، محب للحكمة، ولهذا نجد شغوا بمتابعة كل القضايا الساخنة، سواء على المستوى المحلى أو على المستوى العربى، أو المستوى العالمى. إنه يغوص فى أخبار الدنيا الواسعة، ويلاحظ اتساع البون بين التقدم والتخلف، وينشغل بالأحداث الجارية فى العالم، ولهذا تقول له زوجته حنان: هل عينوك مسئولاً عن العالم؟ وهو يضع كل شئ يقابله موضع التفكير والنقد، فعندما أرسلت له جماعة مكافحة العجز والدنس رسالتهم الثانية رأى أن الرسالة لا جديد فيها، فهذه الجماعة لا تضرب إلا على وتر العجز (أنت عاجز، وهم عاجزون، والعجز يحاصر الجميع). إنهم لا يختلفون فى قليل أو كثير عن أولئك الذين يرفعون شعار "الإسلام هو الحل" ثم لا يقدمون تصورهم لكيفية تنفيذ هذا الحل بشكل تطبيقي عملى. وهو مشغول بما يجرى فى المجتمع، وانشغاله هذا جعله يفكر فى أن جماعة مكافحة العجز والدنس يمكن ألا تكون مختلفة عن أولئك الذين أهلكونا بكلماتهم السمجة عن الرعيل الثورى، وتحريك الأسعار، وإرادة التحدى والصمود، والمرحلة الحرجة - أو التاريخية - التى يمر بها، والأمن والأمان، والتوجيهات الحكيمة للسيد الرئيس، ومصطلح الخصخصة وتابعه الملاصق له وهو "توسيع قاعدة الملكية"، بمعنى أن الشركة التى يملكها الآن ثلاثة آلاف عامل تصبح بين يوم وليلة ملكا لفرد واحد. وإذا كانت كل هذه الأمور قد أدت إلى حدوث خلل فى البناء الاجتماعى والطبقى فإن منصور عبد الرازق صار ميالا للبعد عن زملائه وأصدقائه من أبناء طبقته، لأن هذه الطبقة قد صارت فى هذه الأيام إما منسحقة معدومة مثله، وإما ظهر فيها من يتاجر فى لحوم النساء، ومن يتاجر فى اللحوم الفاسدة، ومن يتاجر فى أعضاء الموتى والأحياء. ومن ثم كان لابد أن يتمكن منه الحزن الدفين، الذى غطى على كل الأحران، وهو حزن نابع من الشعور بالظلم بعد أن سرقوا حقه دون خجل وحياء فصار ينمى حظه كما نعاه أيوب البابلى :

لقد نفوا صيحة الحصاد من حقولى..  
وفرضوا الصمت على مدينتى..  
سمحوا لغيرى بأن يحتل مناصبى..  
وعينوا غريبا يقوم بشعائرى وطقوسى..  
بالتهار تنهيد وبالليل أنين..  
وكل يوم نواح كنواح الحمام..  
وأهات أطلقها بدلا من الغناء..

لقد توارت كل الأحزان الأخرى بعد أن غطى عليها هذا الحزن الدفين، فلم يعد يحزنه أن يكون بعض النواب فى مجلس الشعب تجار مخدرات أو سماسرة قروض، أو متهربين من التجنيد، أو فتوات بارات ليلية، ولم يعد يحزنه كثيرا أن يعتدى ضابط بقسم شرطة حلوان على نساء أسرة مواطن متهم فى قضية قتل بالتعذيب وهتك العرض العلنى لإجباره على الاعتراف بجريمة لم يرتكبها.. إلخ

لكنه، على الرغم من هذا ظل يراقب الأوضاع، ويناقش صديقه مصطفى الزوربا أحيانا فى بعض الأمور. وقد قال له مصطفى ذات مرة: "البلد سخسخت يا جدع فى يد الحكومة" (ص ٣٩)، وظل يعيش حياته العادية مع زوجته حنان، والتي حدث لها كثير من التغير بعد موت ابنهما مؤمن، وفى هذه الفترة امتنع هو أيضا عن الذهاب الى عشيقته ماجدة التى قضى معها أياما ممتعة فيما سبق، منتهزا فرصة غياب زوجها للعمل فى الخارج. كما قبل ذات يوم هدية، هى فى حقيقتها، رشوة من محمد العالم الذى يتعامل مع الشركة، ويدفع للموظفين من أموال الصدقات. قبل منصور الرشوة ولكنه قرر التوبة النصوح عن ذلك، ولم يعد إلى مثلها أبدا. لكن الأقدار سوف تدخر لمنصور عبد الرازق فرصة السفر الى الخارج عندما قبل أن يأخذ إجازة من الشركة

ويشتغل مع محمد العالم. وقد ذهب معه فى رحلة عمل إلى السويد. وهنا بدأت المقارنات بين ما رآه فى الخارج وما هو موجود فى بلده. وقرر فى إحدى السفريات إلى أمريكا أن يقابل رئيس الدولة الذى تصادف وجوده هناك فى ذلك الوقت، خاصة وأنه- أى منصور- كان قد التقى من قبل بالرئيس الأمريكى فى مقابلة سهلة لم تكلفه الكثير من الإجراءات أو المشاق. وكان ينوى أن يقول للرئيس عند مقابلته أن عليه أن يستريح من عناء الحكم وعذابه، ويسلم الراية لوجه جديد، ودم جديد، وفكر جديد. ولكن محمد العالم قرر إرساله إلى القاهرة فى مهمة عاجلة لتجنب لقائه بالرئيس. وهنا خاطب منصور نفسه قائلا : "أى معتوه أنت يا بن العالم الثالث حتى تفكر بمصارحة رئيس الدولة بأمنياتك للوطن أو حتى بمجرد مقابلته وجهه لوجه!!".

ويلاحظ أن منصور عبد الرزاق لم يترك شيئا من أحوال هذا البلد لم يعلق عليه، أو لم يتحدث فيه إلى نفسه أو إلينا، ففىما يتعلق بالنهب يقول لنا: "ثلاثون سنة نهبت فيها مصر كما لم يحدث فى تاريخها الألفى. وصل بهم الاستهتار إلى حد سرقة مليارات المعاشات والتأمينات لتغطية عورات الفشل الأسطورى". وعن العمى الذى أصاب الطبقة الحاكمة يقول : "معظم الأربعين المهيمنين على مقاعد السياسة والاقتصاد لم يتغيروا منذ عشرات السنين، ولم يغيروا فى واقعى المتردى شيئا بالإيجاب. كل تغيير يحدثونه لا يكون فى صالحى كمواطن عادى يتقاضى راتباً معلوماً، وكأن المقاعد التى يجلسون عليها عاشقة للغباء والفشل والعفن. أسماهم كاتب ناصرى جرىء بفرقة العميان الذين فقدوا نعمة البصر واستكانوا لضلال البصيرة، فلا هم يرون مسلسل الانتحار فقرا، ولا هم يرون مسلسل هروب الشباب المتعلم إلى الموت فى قيعان البحر المتوسط فرارا من دوامات الإحباط وجحيم اليأس العام". ويتحدث منصور عبد الرزاق عن المصحات العقلية العامرة بالمرضى من الشباب العاطلين، وعن ارتفاع نسبة العنوسة، وسرطان الفساد، والتيار الثورى الهجاص، والغلاء الذى تجاوز كل الحدود، ومشروع العالم المصرى أحمد زويل الذى وضعوا له حجر الأساس فقط، ولم

ير النور قط، والنخبة الطافية والكتلة الغاطسة، ورئيس وزراء مصر السابق الذى قال فى حوار مع إحدى الجرائد إن الفساد شفىط مصر. وقد سأل منصور نفسه ذات مرة : كيف الخروج من هذا الوضع؟ وهل الهجرة هى الحل؟ وأين البلد العربى الذى تستطيع أن تعيش فيه الآن؟

ومن كل ما رآه منصور عبد الرزاق أو قرأ عنه أو سمعه نجده قد وصل الى نتيجة هى أنه أصبح منصور عبد الرزاق الصفرى: "استطيع بلا فخر أن أدعى بهدوء تام أنني الآن رجل صفرى، أفقد حرية الاختيار بين ما يقع عن يمين الصفرة ويساره" (ص ٦٣). وينقل لنا فى نهاية الرواية هذه الكلمة عن جمال حمدان: "لا يعرف تاريخ مصر من ينكر أن الطغيان والبطش من جانب، والاستكانة أو الزلفى من الجانب الآخر هى من أعمق وأسوأ خطوط الحياة المصرية عبر العصور، فهى فى الحقيقة النغمة الحزينة الدالة فى تاريخ الدراما المصرية. ولا ينبغي لنا أن نخجل أو أن تأخذنا العزة فنهرب أو نكابر فى هذه الحقيقة.. إلخ" (ص ١٧٢).

## الواقع السحري

على الرغم من أن الرواية، فى المقام الأول، واقعية، وتنسب- كما أسلفت- إلى ما أسميته "الواقعية التوثيقية" فإن المؤلف أراد أن يضمّن بعض المشاهد السحرية. من ذلك ظهور ابنه مؤمناً له بعد وفاته، وكان منصور فى تلك اللحظة موجوداً على شاطئ البحر، وفجأة وجد مؤمناً واقفاً أمامه بلحمه وشحمه، ودار بينهما حديث، وفجأة قال له مؤمن ضاحكاً من شدة فزعهِ : "إنك تعذب نفسك يا أبى بلا طائل" وامتد الحديث إلى أن قال له : ستظل فى هذا العذاب حتى تموت طبيعياً - أو مريضاً مقهوراً على الأرجح - ولو بعد مائة عام، بينما سيبقى الأربعون فى أماكنهم من بعدك" (ص ٧٥). وفى لقاء آخر تحدث مؤمن الميت الحى عن أن العبيد يستمرئون العبودية ويتلذذون بتعذيب أسيادهم لهم. وقد سألّه أبوه منصور : هل أنت ميت أم حى؟ فأجابهُ بنبرة هائِلة : أنا الذى أسألك : هل أنت ميت أم حى ؟ (ص ٩٣).

وتقدم لنا الرواية فى حوالى ثلاث صفحات (٩٧-٩٩) حكايات عن منطقة رأس التين بالإسكندرية أيام زمان. وعلى الرغم من أن هذه الحكايات كانت أيامها حكايات واقعية، فإنها لشدة غرابتها الآن تتحول فى نظر من يقرأ عنها حاليا إلى حكايات أسطورية. وهكذا حدثنا عنها الراوى منصور عبد الرازق لأنه هو الآخر لا يكاد يصدق أن هذه المنطقة كانت هكذا فى الخمسينات. ولا نريد أن نتوقف عند وصف الشوارع، والباعة الجائلين وكيف كانوا يعلنون عن بضائعهم بأصوات جميلة ذات إيقاعات لحنية تميز أدهم عن الآخر، وإنما أتوقف عند مظهر معنوى يدور حول أن مفهوم الدين كان بسيطا جميلا إنسانيا راقيا. كل ما يتعلق بعالم الملك فهو نسبى، قابل للتغيير أو الزوال، وكل ما يتعلق بعالم الملوك فهو مطلق لا يجوز خلطه بما هو نسبى، ذلك الخلط الذى أدى إلى ظهور البلطجة الدينية.

وقد استخدم المؤلف الحلم بشكل أكثر تكثيفا، والحلم- كما تناولته فى دراساته النظرية- جزء من تجليات الواقع السحرى. وقد تنوعت أحلام منصور عبد الرازق حسب المواقف، فمرة يرى فيما يرى النائم أنه وجد نفسه فجأة عريانا وسط محفل من الناس - والعريان مقضوح كما يقول ابن سيرين - فظل يبحث لنفسه عن مخرج يستتر به نفسه من الفضيحة دون جدوى، فحاول أن يخفى نفسه فى نفسه حتى لا يراه أحد (ص ١٨). ومرة يحلم أنه يقيم فى فيلا بأرقى أحياء المدينة، تضم كل ما تهفو إليه نفسه، وقصة حب جديدة لامرأة مجنونة تحوم فى أفق الخيال... إلخ (ص ١١٣). ومرة يحلم بأنه أخرج طبنجة من جيبه وقتل بها وسيم الذى أغرى زوجته بعد التحول الذى أصابها إثر وفاة ابنها مؤمن. وهو- أى منصور- لديه رغبة جنونية فى معرفة هل وصلت العلاقة بين وسيم وحنان حدها الأقصى أم أن ضميرها قد صحا قبل وقوع المحذور؟ (ص ١١٥). وتارة نجد منصور عبد الرازق يهرب من واقعه بواسطة الحلم، وأثناء هروبه التقى بسقراط وأرسطو وزرادشت وجوجان وخلع الجميع ملابسهم وألقوا بأنفسهم فى بحر الحرية المقدس، وعندما رجع من هذا الحلم خاطب أبناء جلدته قائلا:

انتظروني أيها المنهوكون من حكامكم منذ أن سخركم خوفاً لبناء هرمه، والخديوى سعيد لغفر قناة السويس، وأخذكم العرب بالخراج والجزية والسلب والنهب، وسرق محدثو النعمة ملايينكم وهربوا بها إلى خارج البلاد، واحتكر أبناء الواصلين الوظائف والأعمال وتركوا أبناءكم نهبا للبطالة والاكنتاب والضياع.. انتظروني فأنا قادم إليكم" (ص ١٦٠). وفي إحدى المرات نجد منصور يجلس وجها لوجه أمام رئيس الجمهورية يشكو له حاله، فربت على كتفه ووعدته بحل مشاكله ومشاكل كل أسرته، ومدينته، وطبقته ووطنه (ص ١٠٤). ودائما يجد منصور عبد الرزاق عند ابن سيرين تفسيراً لأحلامه، وخاصة ما يتعلق بالعرى (انظر صفحة ١٥٤). وفي آخر الرواية (ص ١٧٤) وما بعدها) ينطلق منصور في قارب ويغوص في أحلام كثيرة من بينها أنه أصبح حاكما للعالم بأسره فقرر أن يجعل من الحرية دينا لشعوب الأرض، وأصدر أول أمر له بالقبض على كل الحكام الدكتاتوريين في العالم ووضعهم في جزيرة نائية.

وتنتهى الرواية بمشهد سحرى حيث كتب صحافى فاشل خبرا عن منصور عبد الرزاق يقول إن رجلا مهووسا مختل العقل، يتجاوز الأربعين من العمر، اقتحم قرب الفجر منزل الأستاذ الجامعى الدكتور أدهم وأفرغ فى صدره رصاص مسدسه وراح يرقص. وهكذا حاول سعيد سالم فى هذه الرواية الجميلة أن يمزج بين الواقعى والسحرى ليقدم لنا صورة واقعية سحرية عما يدور فى بلادنا خلال هذه الأيام. ويلاحظ أن الكاتب انتهى من كتابة روايته فى مارس ٢٠٠٤، وكان حريصا كل الحرص على أن تعكس الرواية كثيرا من الأحداث التى شهدتها بلادنا خلال السنوات والشهور الأخيرة، وأن تكون له رؤية متعمقة لكل ما يدور حوله.

## أقوال وتقنيات

إضافة إلى استخدام بعض عناصر الواقع السحرى فى هذه الرواية. وهى ذات تقنيات خاصة، نجد المؤلف سعيد سالم قد لجأ إلى استخدام تقنيات حدثية أخرى



جعلت روايته تنطوى على نوع من الخصوصية التي تميزه بين أقرانه من كتاب الرواية. إنه يقدم لنا واقعية توثيقية لكنها عميقة الجذور، تضرب في أغوار النفس، وتغوص فيما وراء الحس، لتستبطن المشاعر والأحاسيس التي تدور في أعماق شخصية مهزومة، مقهورة، عاجزة، تحس أيضا بالعجز العام تجاه كل ما يجرى حولها، أى أن المجتمع كله قد تحول إلى ملايين من العاجزين الذين لا يستطيعون تغيير العشرين أو الأربعين شخصا المتحكمين في كل شئونهم، ولهذا كان منصور عبد الرازق يخاطب هؤلاء الأربعين، في بعض الأحيان، قائلا: أيها الأربعون، ارحمونا، وكفاكم عبثا بمقدراتنا واستخفافا بعقولنا. ارحلوا يرحمكم ويرحمنا الله لنأت بغيركم، فهذا أكرم لكم ولنا من أن يتولى النبي بوش وأتباعه ترحيلكم ثم يدوس على أعناقنا بعد ذلك بدباباته، ومجنزراته، وعرباته المدرعة" (ص ٦٨). إنه إذن يخوفهم بالأجنبى، وهو درس حدث قبل ذلك في العراق، ولا يخوفهم بنا لأنه يعلم أننا جميعا عاجزون. ولاشك أن هذا الموقف تردفه- في الرواية - أقوال مهمة مثل قول أرسطو: "إن الرجل الحر لا يستطيع أن يتحمل حكم الطاغية، ولهذا فإن الرجل اليونانى لا يطبق الطغيان، بل ينفر منه، أما الرجل الشرقى فإنه يجده أمرا طبيعيا، فهو نفسه طاغية في بيته، يعامل زوجته معاملة العبيد، ولهذا لا يدهشه أن يعامله الحاكم هو نفسه معاملة العبيد". وكان أرسطو قد أرسل إلى تلميذه الإسكندر الأكبر رسالة ينصحه فيها بمعاملة اليونانيين كقائد، وأن يعامل الشرقيين معاملة السيد لأنهم بطبيعتهم عبيد (ص ١٤٥).

وهذا الكلام لأرسطو يذكرنى بما أورده الروائى الإسباني خوان جويتيسولو فى كتابه "حوليات إسلامية" Cronicas Sarracinas من أقوال أو كتابات تتحدث عن خمول الشعوب الإسلامية، وتخلفها، وتعصبها. وبعض هذه الكتابات يصور العربى على أنه محتال، كاذب، حاقد، ومؤهل للاستعباد، وبعضها يتحدث عن لاعقلانيته، وخضوعه الطبيعى إلى قائد أعلى، وتطلعاته الميافيزيقية، وعدم اكتماله من الناحية البيولوجية. صحيح أن جويتيسولو، الكاتب المحب العرب والثقافة العربية، يرد على هذه التهم

ويسخر من قائلها، ولكنها موجودة بكثرة فى الكتابات الغربية، ويعززها استمرار شعوبنا فى قبولها للذل، والاستعباد، والطغيان، واستمرار حالة العجز والهوان التى تعاني منها، حتى بدت الأمور كأن هذه الحالة ليس لها نهاية. ولاشك أن هذه الأوضاع كانت تلح على ذهن مؤلفنا سعيد سالم عندما أقدم على كتابة هذه الرواية التحريضية.

ولما كان منصور عبد الرازق دارسا للفلسفة، ومحباً للحكمة، بل وكان يحلم أن يكون أستاذاً للفلسفة فإننا نجد دائماً يستعين بأقوال لكبار الفلاسفة والحكماء، وهى دائماً أقوال دالة، وداخلية فى سياق هذا العمل الروائى. من ذلك أن سقراط سأل مريديه يوماً: "أتعرفون الغرض الحقيقى لحياتكم؟ فأجابوا: نعم.. أن نعيش يا سقراط. فقال لهم: "لكن البهائم تعيش" (ص ٤). وقد وصف المقرئى المصرىين قائلاً: "إنهم يتسمون بالدعة والجبن والقنوط وقلة الصبر (ويقول منصور إنه فى هذه الأخيرة يختلف كثيراً مع المقرئى) والرغبة فى العلم، وسرعة الخوف، والحسد، والتمية، والكذب، والسعى إلى السلطان" (ص ١٥٧).

ويفرد منصور عبد الرازق مساحة واسعة للمناقشين، وحكاياتهم قديماً وحديثاً، وقصص صعودهم، واعتلائهم لأرفع المناصب، كما يأتى بأقوال لحكام دكتاتوريين مثل جيمس الأول ملك إنجلترا، ولويس الخامس عشر ملك فرنسا، والخليفة العباسى المنصور الذى قال فى خطبته يوم عرفة: "أيها الناس إنما أنا سلطان الله فى أرضه، أسوسكم بتوفيقه وتسديده، وحارسته على ماله، أعمل فيه بمشيئته وإرادته، وأعطيته بإذنه، فقد جعلنى الله عليكم قفلاً إذا شاء أن يفتحنى فتحنى لإعطائكم، وإذا شاء أن يقفلنى عليه أقفلنى" (ص ٦٠). وهناك أقوال أخرى كثيرة. بل إن منصور عبد الرازق ذات مرة، اقترض من صديقه مصطفى خمسين جنيهًا ليكمل بها الشهر، وأراد أن يسرق عشه، وقد كان مغموماً، فروى له خمس قصص من التاريخ، الأولى عن مبايعة الخليفة العباسى الأمين بن الرشيد بولاية العهد لابنه موسى ولقبه بالناطق الحق وهو إذ ذاك طفل رضيع... إلخ (ص ٨٦). وهذه القصص والحكايات ذات دلالات قوية

ومعبرة فى رواية تتحدث عن الطغيان والدكتاتورية، وهما داءان وبيلان عانت منهما كل شعوب الأرض، ولكن العالم الغربى استطاع أن يتخلص منهما تماما، وفعلت ذلك أيضا بعض شعوب العالم الثالث فى آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية. أما الشعوب العربية فمن الواضح أنها ما زالت تحتاج إلى ثقافة جديدة وفكر جديد يخلصنا من ثقافة الاستبداد السائدة على كل المستويات، والتي لا يلوح فى الأفق أى بديل لها. وعلى أية حال فإن ظهور أعمال روائية، مثل هذه الرواية التى معنا، تتخصص بالكامل فى مناقشة هذه القضية الشائكة هو فى حد ذاته أمر يدعو الى التفاؤل.

ومما يسترعى النظر، فى هذه الرواية أيضا، أن منصور عبد الرازق كان دائما حريصا على أن يجد البديل للاستبداد، ولهذا نراه يقول- على سبيل المثال - هذه الكلمات الدالة: "ليت جماعة مكافحة العجز والندس تكشف لنا يوما عن غاندى مصرى جديد، فالأمة التى لا تشعر بالأم الاستبداد لا تستحق الحرية، وقبل مقاومة الاستبداد لابد من تهيئة ماذا يستبدل به" (ص ٨٤).

وينوع المؤلف فى هذه الرواية فى أساليبه، فالسرد يقوم فى الأساس على حديث بطل الرواية منصور عبد الرازق عن نفسه (الأنا السارد) لكنه أحيانا يلجأ إلى خطاب النفس (المونولوج الداخلى)، وهو ممتد بصورة واسعة على مساحة السرد، أو إلى خطاب الغير، على نحو ما نقرأ فى الفقرة التالية: "هذا ما فعله الجنس يا سيد فرويد. فلتقر عيننا بصحة نظرياتك عن مرضاك، إذ إن زوجتى أصبحت تستمرى توبيخى وتقريعى أمام الأولاد فى كل مناسبة منذ ذلك التحول البغيض الذى لا ناقة لى فيه ولا جمل" (ص ٨٥). بل إن خطاب الأنا السارد فى كثير من الأحيان يبدو كأنه مونولوج داخلى، لأن منصور عبد الرازق يمثل ما يحدثنا فإنه يحدث نفسه، لأننا جميعا فرد واحد، وكل ما يميزه عنا هو أنه يتحدث باسمنا أو نيابة عنا، إنه بطل هذه اللحظة، العاجز، المقهور، المهزوم، وكلنا مثله مشتركون فى العجز والقهر والهزيمة. أما زوجته حنان فإن التحولات التى أصابتها هى جزء من التحولات التى يصاب بها الناس عادة.

وابنته إيمان عندما أحببت لم تحب إلا شخصا عاطلا، لأن العاطلين الآن من الشباب عددهم بالملايين. ومصطفى الزوربا نموذج واضح للشخص الذى أراح واستراح "تولع الحكومة والحرامية والعرب والأمريكان بجاز وسخ، لا شأن لى بغيرى" (ص ١٠٨). وإذا كان مصطفى الزوربا قد وجد فى حائطه أو مقفاه ملاذا فإن منصور عبد الرازق وجد فيه أحيانا هروبا من أزمته، لكنه فى أحيان أخرى كان يسميه "حائط المبكى" على نحو ما ذكر لنا ذات مرة: "وفى حضن حائط المبكى لم أعد أبكى على نفسى فحسب، وإنما رحت أبكى مدينتى الضائعة.. بحثت عن سبب بعيد للبكاء ينسينى بكائى على ما آلت إليه حالى.. انفصلت عن حنان، وعن نفسى، وغصت فى لجة مدينتى، فهى الأخرى على وشك الضياع منى.. هى حنان أخرى أقف أمامها عاجزا وهى تضعي" (ص ٩٦).

وهكذا من خلال تنويع الأساليب، والحلم، والمونولوج الداخلى، واستخدام الواقع السحري وغير ذلك من فنون وتقنيات قدم لنا سعيد سالم رواية تغوص فى عمق اللحظة الحاضرة، وهى لا تفعل ذلك فقط بل تتنبأ، فى كثير من المواضع، بالمستقبل فى كل المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وتكتفى هنا بمثال واحد من الجانب الاجتماعى يحذرنا فيه منصور عبد الرازق من أنه إذا استمر الدنس على ما هو عليه للثلاثين سنة القادمة فإن الفروق بين دخول الناس ستزيد، وسيستمر تكريس انشطار المجتمع إلى شطرين: فى طرف منه نخبة قليلة العدد واسعة الثراء "تاكلها والعة" وفى طرفه الآخر كتلة الشعب المصرى التى ستهمش تماما ويعيش الجزء الأكبر منها على الفتات... إلخ (ص ١٦٤). وبهذا فإن هذه الرواية تجمع بين التوصيف والتحذير والبحث عن الحلول، فى زمن استناب فيه الكتاب للراحة، وتعايشوا مع الأوضاع السائدة، ومن هنا يصبح صوت مثل صوت سعيد سالم ضرورياً ولازماً لمواجهة الأوضاع المتردية.

القاهرة فى ٢٤/٨/٢٠٠٤م

## "عاشق الحى" ليوسف أبو رية

### رواية الغياب والفقد

يوسف أبو رية كاتب صار يمتلك خصوصية من نوع فريد بعد أن صدر له خمس روايات وست مجموعات قصصية. وهذه الروايات هي "عطش الصبار" (١٩٨٩) و"تل الهوى" (١٩٩٩) و"الجزيرة البيضاء" (٢٠٠٠)، و"ليلة عرس" (٢٠٠٢) ثم هذه الرواية "عاشق الحى" (دار الهلال، فبراير ٢٠٠٥). وخصوصية يوسف أبو رية تنبع فى الأساس من المنطقة التى ولد بها وما زالت جذوره ممتدة فيها إلى الآن وهى مدينة ههيا وما يتبعها من قرى ونجوع محافظة الشرقية. ولا شك أن مجرد الانتساب لهذا المكان أو ذاك والكتابة عنه لا يصنع خصوصية، لسبب بسيط هو أن الخصوصية فى جواهرها ثمرة من ثمرات الروح السارية فى النص، وفى المكان، والتى يعرف الكاتب كيف يبدعها فى لغة حية مؤثرة، على نحو ما يقول لنا الرواى فى أحد مشاهد هذه الرواية : "حين أبعدك فى لغتى لا أريد طرحها لجمهور. يكفينى أن تؤدى غرضى، أن تكون شفرتنا الخاصة، أريد من الجملة أن تحمل شحنتى بكل كهربائيتها، وبكل الأثر الذى أشعلته فى دمي لتنقله إليك مباشرة، ليظل ما بيننا قائما لا يحويه غبار بيئة نعيش تلوثها" (ص ١٥٧).

### الغياب هو الفقد

أراد يوسف أبو رية لروايته أن تقوم على الغياب، والغياب من وجهة نظره هو الفقد كما ذكر لنا فى صفحة ١٨٨، ولهذا قسم العمل إلى قسمين: القسم الأول غياب

فى التراب، والقسم الثانى غياب فى الرمل، وكلا الغيابين مختلف عن الآخر اختلافا كبيرا فى الواقع والرؤية والتناول، والسرد والتقنية، لكنهما فى النهاية داخلان فى سياق واحد. فالغياب فى التراب فيه انتقال من دار الدنيا إلى دار الآخرة، والغياب فى الرمل فيه انتقال من وطن إلى بلد آخر، لكن الفقد يظل هو الأساس فى كلا الانتقالين، ومن ثم فإن كل ما ينتج عنه يمثل حالة من حالات البعاد تترتب عليها نتائج وأحداث فى غاية الخطورة. وهذا ما شهدناه وخبرناه طوال قراءتنا لهذه الرواية التى بلغت صفحاتها نحو مائة وتسعين صفحة.

ولنبداً بالقسم الأول "غياب فى التراب" لنلاحظ أن المؤلف منذ الفقرة الأولى من عمله قرر أن يكتب رواية فى الواقعية السحرية، ولأن من تقاليد الواقعية السحرية التدقيق الشديد فى الجملة أو الفقرة الأولى، كما أخبرنا جابريل جارشيا ماركيز فى حواراته، نجد يوسف أبو رية لا يبدأ رواياته إلا بعد أن تتبلور فى ذهنه هذه الفقرة الأولى التى سوف تتكرر بعد ذلك بشكل أوجز فى مشاهد سرديّة أخرى كأنها نوع من التوقيع الذى يمثل مفصلاً فى نغم موسيقى أو سيمفونى. يبدأ الفصل بعنوان هو : "هكذا بدأت الحكاية"، ونقرأ : "بإيجاز شديد كان دسوقى بدران يجلس على المائدة لتناول الغداء مع زوجته سميرة، دخل عليهما قط أسود غريب. لم يكن أبداً من القطط التى تتردد على شقتهم. قفز إلى المائدة برشاقة وراح يحرق فى العينين المكحولتين للمرأة الشابة. انتبه الزوج لهذا التحديق الدائم، فقال له مستكثراً: إيه.. عجبك؟؟ خدّها. فاخثقت المرأة فى الحال، وتلاشى الجسد الأسود للقط. وترك الرجل وحيداً لا يقدر على رفع يده الممدودة باللحمة إلى فمه". ولاشك أن هذا الحدث استدعى أن تبدأ مرحلة البحث عن الزوجة المفقودة، وعن هوية هذا القط الأسود الذى أخذها أو خطفها، ولا بد أن يكون لدسوقى بدران صديق حميم يعاونه فى رحلة البحث الشاقة، كما أن الأحداث لابد أن تدور فى أجواء سحرية لعمل روائى عرف المؤلف كيف يبنيه بناء محكما، وبما أن دسوقى شخص يؤمن إيماناً جازماً بالخرافة ويمثل شريحة واسعة فى



المجتمع الذى نعيش فيه فلا بد أن يأتى الشخص الآخر أو الصديق الحميم مؤمنا بالعلم أو كما قال لنا الراوى: "على إبراهيم (وهذا هو اسمه) يحب يشوف الموضوع من الناحية العلمية"، أى أننا أمام ثنائية تظهر بقوة فى بعض الأعمال التى تجمع بين الواقع والمثال، أو الواقع وما فوق الواقع، أو الواقع الأرضى والواقع السحرى. وهذه الثنائية تعمل على تعميق الحدث ومنحه أبعادا دلالية واسعة.

ومرحلة البحث عن الزوجة المفقودة تنمضى فى محطات متعددة ومتراصة فالقط الأسود الذى أخذها مختلف عن القطط الأخرى التى تجول فى الشوارع حرة، وتدخل البيوت مترددة، وحين ينهرها أحدهم بكلمة "بس" تغادر فى الحال، أما هذا الأسود فهو مقتحم جريء، ودسوقي وزوجته سميرة والقط ينتمون جميعا لبلدة اسمها "الجزيرة" لا يكف أهلها عن الثثرة، ولا تعترف بالحياة الخاصة. وهم أقل مفاخرة وفشخرة وخاصة فيما يتصل بالمعاشرة الزوجية التى لا يتورع كل من الرجل والمرأة عن إذاعتها ولو بدلق ماء الحموم أمام الأبواب فى صباح الجمعة. وسميرة امرأة عادية من نساء الريف، صارمة، وقور، لا تحب التخلع أو الدلع، تقضى وقتها فى ترتيب البيت وتجهيز الطعام، وغير ذلك من شئون، ولم تكن فى أى يوم من الأيام ساخطة أو متبرمة من حياتها الراسخة بعاداتها وثوابتها التى لا تتبدل. والسؤال الذى بدأ به البحث هو: من يكون هذا الرقيق الذى تلبس جسد القط ليخطفها من دسوقي ويعجز عن منعه؟ صحيح أنه هو الذى هيا له الطريق عندما قال له: عاجباك؟ خدها. لكنه لم يستسلم أمام هذا الفقد، بل سوف يستخدم كل ما يملك من وسائل لاستعادة زوجته؟ وقد هذاه تفكيره، بالتشاور مع صديقه على إبراهيم، إلى زيارة معبد القطط القديم فى تل بسطة. والحق أن صديقه هو الذى نبهه لفكرة أن القطط قد حكمتنا فى يوم من الأيام، وأن المصريين القدماء أقاموا معبدا للإلهة "بست" فى هذه المدينة التى لا تبعد عن قريتهما بأكثر من عشرة كيلو مترات. لم يكن دسوقي مدرس اللغة العربية يعرف هذه المعلومة، لكن صديقه مدرس التاريخ كان لديه كتاب شامل عن العصر الفرعونى بكامله ويؤرخ

للأسرات التي حكمت مصر فى منف وطيبة وبسطة. ومن هذا الكتاب اطلع الاثنان على معلومات عن الإلهة "بست" التي نحتوها على هيئة قط أسود قوى البنيان حتى ليظن مشاهدته أنه أقرب إلى اللبؤة أو الفهد. قام دسوقى وعلى إبراهيم بزيارة معبد تل بسطة واستقبلهما هناك خفير يرفع شاربين مبرومين، وبندقيّة صدئة، ويلف عنقه الطويل بشملة من الصوف. حكى له على إبراهيم ما حدث للأستاذ دسوقى فرد عليهما بأن الموجود بالمعبد ما هى إلا حجارة و أصنام لا تفيد فى شىء وأنهما لن يجدا حلا إلا عند الشيخ أبو النجا. وهذه سوف تكون المحطة الثانية من البحث، لكنهما أثناء وجودهما فى تل بسطة شاهدا تمثال الإلهة "بست" القابعة على حجر أمام أطلال المعبد. وقد رأى دسوقى أن التمثال لا يختلف فى شىء عن القط الأسود "الخالق الناطق هو".

نحن إذن أمام تفسير ميثولوجى من التاريخ الفرعونى لعملية خطف الزوجة سميرة. ولعل القارئ يذكر أننى فى كتابى "فى الواقعية السحرية" قلت إن الواقعية السحرية تقوم على ارتباطات ثلاثة هى "الأسطورى" و "العجائى" و "السيرىالى". والجانب الأسطورى فى هذه الرواية يتمثل - كما رأينا - فى العودة الى الموروث الفرعونى، الذى يمثل بالنسبة لعقائدنا اليوم نوعا من الميثولوجيا الحميمة التى لا يمكن أن تتفصل بأى حال عن مجموعة من العناصر المكونة لأفكارنا الحالية حتى ولو كنا فى عصر ازدهار العلم والثقافة العلمية.

وننتقل إلى عنصر آخر يدخل فى سياق الميثولوجيا البشرية بعامة وهو ما يسمى "تناسخ الأرواح" أو بتعبير آخر- كما جاء فى الرواية - "الموتى لا يموتون". وهذا العنصر يقدم تفسيراً آخر لخطف الزوجة يقوم على حكاية أخرى هى أن سميرة كان يحبها قبل أن يتزوجها دسوقى شخص آخر اسمه صلاح توفى فى حادث. وتصور دسوقى أن القط الأسود هو صلاح الذى تناسخ فى روح كائن آخر وجاء لينتقم من غريمه. ولهذا نجد صورة صلاح تُطل كثيراً على طول الرواية سواء فى جزئها الأول أو الثانى،

وسوف يظهر بشكل مؤكد عندما يذهب الصديقان إلى الشيخ أبو النجا فيدلها على الشيخ هداية، الذى يطلب منهما بدوره أن يذهبا إلى سبيل قايتباى فى منطقة تسمى "الخرابة"، حيث سيدان هناك إماما هو الذى يستطيع أن يأتى بالزوجة. وبالفعل جمع الإمام أتباعه بعد الصلاة وسألهم: من الذى خطف زوجة هذا الرجل؟ فرد أحدهم : أنا يا سيدى. كان هذا الشخص الذى وصف بأنه وسيم وشاب، وله شعر ناعم وعضلات قوية نافرة هو صلاح نفسه الذى قال ضمن ما قال: "إنه لم يخطفها كما يدعى زوجها وإنما هو الذى أمره بأخذها، وكانت حبيبة القلب قبل أن يقصف عمره" وقد رد الإمام بحزم : ليعد هذا المسكين إلى بيته ويجد زوجته هناك بانتظاره، فقال صلاح : أمرك يا سيدى.. وتمضى الأحداث وتعود الزوجة فى حالة من التوهمات (وهذه التوهمات مهمة جدا فى هذه الرواية) لكن القط الأسود يأخذها مرة أخرى، وكأننا يا بدر لا رحنا ولا جينا، أو كأن الزوجة هى صخرة سيزيف الذى يظل يصعد بها الجبل حتى تنحدر فيعود ليصعد بها من جديد.

وهكذا نكون أمام عمل مهم اشتغلت فيه المخيلة بقوة مستعينة بحصيلة واسعة من المعارف والأفكار، فضلا عن التقنيات الحداثية التى استطاع الكاتب أن يسيطر عليها سيطرة قوية، وأنا أعتقد أنه لم يصل إلى هذه الحالة من النضوج إلا بعد أن قرأ عيون الأدب العربى والعالمى فى مجال الرواية.

### كثرة العناصر السحرية وتداخلها

أى رواية فى الواقعية السحرية لابد أن تقوم على نوع من التوازى المحسوب بين أمرين هما : الجانب الواقعى والجانب الخيالى. والواقع فى هذه الرواية لسا فى حاجة إلى توصيفه بالتفصيل : فالرواية تدور فى مكان محدد وزمان معروف هو الزمان الحالى، وأشخاص يدبون على الأرض ويمارسون شئون حياتهم الخاصة وغير ذلك. وكل هذا يتفاعل مع العناصر السحرية ومنها - كما أسلفت - العنصر الميتولوجى

الفرعونى بخاصة، والإنسانى بعامه. وهناك العنصر الخاص بتناسخ الأرواح، وقد شرحته أيضا. ومن ثم أتوقف عند بعض العناصر الأخرى مثل العنصر العجائبي: فأمة (أى دسوقى) كانت دائما تحكى عن العفاريت، وقد أفرد لها الرواى مساحة تحت عنوان "عفاريت الأم"، وهناك جنيات الماء، وخاله تزوج من جنية كما حكى الناس فى القرية، والشيخ أبو النجا حاول أن يفك أسر سميرة عندما قام وقعد وأرغى وأزبد، وراح يضرب الهواء بيديه، ثم بدا كأنه تشبث بخناق أحدهم (أى الجان) وضغط عليه. كان وجهه ينز عرقاً غزيراً، وسال الكحل على صدغيه. ولكن الجنى لم يقل له أو لم يعترف إلا بنصف الحقيقة ولهذا دلهما على الشيخ هداية لاستكمال الموضوع عنده. والشيخ هداية أيضا سوف يدلهما على شخص آخر، ويكون المكان فى هذه الحالة - كما ذكرت من قبل - مكانا تاريخيا هو سبيل قايتباى. والجنية فى هذه الرواية تعتبر شخصية ذات حضور فاعل فهي أحيانا تتلبس شخص الزوجة لتهيط فجأة على دسوقى، وتارة تأتيه فى القطار، وأحيانا يأتى أبوها الجنى ليحاكم دسوقى. وهناك حكاية مع الجان حدثت لعمدة أم الخوف.

ويظل وجه صلاح الميت يطارد دسوقى فى كل مكان : فى الأحلام والكوابيس، وفى المرحاض، بل إنه يطارده فى فكره أو ذهنه. ولا شك أن أهل القرية يقول بعضهم لبعض أحيانا إن عقل دسوقى قد ذهب. ولكن صديقه على إبراهيم الذى يأخذ الأشياء من منظور علمى يظل فى النهاية شخصية تائهة تذكرنا بشخصية سانشو بانصا تابع دون كيخوته فى الرواية المشهورة؛ فهو (أى بانصا) ينظر إلى الأمور نظرة واقعية لكنه لا يمنع نفسه أبداً من السير وراء سيده. وهكذا فعل على إبراهيم، ظل ملازماً لصديقه فى سرائه وضرائه.

ولعله من المفيد أن نتوقف بشئ من التفصيل عند بعض الفقرات التى تدلنا على التداخل بين الواقع العادى والواقع السحري، وعلى الامتزاج الحميم الذى عرف المؤلف كيف يؤديه فى سرد حكاىي يميز بالتلقائية. وذلك أن الربط بين الواقعى والسحري فى

لغة سردية معبرة ومقبولة أمر صعب للغاية لا تقدر عليه إلا مخيلة تدربت بشكل واع على هذا النمط من القص الذى برع فيه عدد كبير من كتّاب أمريكا اللاتينية نتيجة للظروف والأوضاع التى عاشوا فيها، وأهم ما يمكن أن توصف به أنها ظروف عجائبية. وإذا كانت ظروفنا وأوضاعنا أكثر عجائبية من ذلك فإن كتّابنا - بلا شك - مؤهلون بالطبيعة للتفوق فى هذا التوجه السحرى. فتحت عنوان "روح فى جسد قط" يقدم لنا مؤلف "عاشق الحى" (ص ٢٤). السطور الأولى من هذا الفصل - إن صح أن نسميه كذلك - على النحو التالى :

"إن الموتى لا يموتون، إنهم أحياء بصورة أخرى" أطلت هذه المقولة فجأة على دماغ الأستاذ دسوقي الذى قرأ الكثير من الشعر القديم، والقليل من الشعر الحديث... إلخ، ونعرف أيضا أن دسوقي يتصور أن القط الأسود الذى خطف الزوجة هو صلاح الذى كان يناقسه على الزواج منها، وقد مات صلاح لكن روحه حلت فى هذا القط الأسود. ومما قاله دسوقي لنفسه، فى تيار وعى، إن "صلاح لا أحد غيره فعلها، انتقاماً منى ومن الموت الذى خطف شبابه، ولم لا؟! فكم من أرواح عادت على هيئة حيوان، أو جنية، أو طير.. ماذا نعرف نحن عن الكون الذى نعيش فيه؟" (ص ٢٦). ثم تنتقل إلى عنوان آخر هو "عقاريت الأم" ويحسن هنا أن ننقل عن الأم هذه الحكاية التى سمعها دسوقي وهو طفل، وكانت أمه تحكيها لجاراتها. "قالت رحمة الله عليها : كنا قد جهزنا العجين، ومننا ساعتين ثلاثة حتى يخمر، وقبل التسبيح والأذان قمت أنا وأختى لنحضر الخبازة الساكنة فى حى البحر. لم تكن الكهرباء قد دخلت بلدنا بعد، وكان شتاء قارسا، والمطر بدأ من عصرية اليوم لبعد العشاء، فالأرض (مليكة) طين ووحل.. رفعت أختى اللببة الصاروخ على رأسها، وخضنا من بركة لبركة حتى وصلنا بوابة المحطة الحديدية، ونلاقى قدامنا حمار أبيض، أبيض خالص، يشبه هذه اللببة (وأشارت الى اللببة النيون المعلقة بالسقف) لف حولنا، وضرب بساقيه الخلفيتين الهواء ثم تقدم نحونا، ونخر، وأطلق ريحا، صوت دون رائحة، وحك جلده فى هدومنا، ثم راح ينهق

عاليا، فتذكرت عطية الذى دهسه قطار البضاعة وهو يرجع إلى الراء، فسال دمه على القضيبي الحديد، وعلى الأحجار السوداء، قالت أختى وهى تتشبت بذراعى : دا عطية الخالقى الناطق... إلخ (ص٢٧).

وقد نقلت هذه الفقرة شبه كاملة لأعلق عليها بما يلى :

أولا : أنها ليست حكاية شاذة أو استثنائية، بل هى حكاية شائعة سمع مثلها كل من عاش فى الريف المصرى، ومن ثم فإنها تمثل تراثا شعبيا ينقل من الآباء إلى الأبناء. أى أنها لا تروى على لسان الجدات أو الأمهات فقط وإنما الرجال يروون أيضا حكايات كهذه، فأحدهم يقول لك أيضا- على سبيل المثال - إنه كان ذاهبا الى الحقل فى ليلة ممطرة باردة وقبالة عفريت فى هذا المكان أو ذاك، وأنه نخس حماره حتى يجرى بسرعة ويختفى بعيدا عن العفريت، أو أنه كان قد ذهب إلى الصلاة قبل الفجر بمدة طويلة وجلس وحده فى المسجد، وكان يسمع العفاريات وهى تدخل دورة المياه وتتوضأ.. حكايات لا أول لها ولا آخر يرويها الناس فى الريف رجالا ونساء وأطفالا ويصدقونها تماما، ولا يبدو على وجوههم أى أثر للشك فيما يروون أو فيما يسمعون. وقد قال جاريثا ماركيز شيئا شبيها بهذا عندما ذكر أن الناس فى بلادهم يحكون أشياء فى غاية الغرابة دون أن يطرف لهم جفن، وما ذلك إلا أن ما يحكونه شديد الصلة بما يعيشونه.

ثانيا : كثير من هذه الحكايات تربط بين أحداثها الغريبة وبين الطول أو تناسخ الأرواح، ففلان الذى قتل حل فى قط، أو تناسخت روحه فى حمار مثلا. وهذه على أية حال عقائد قديمة متوارثة منذ الحضارات البشرية الأولى، خاصة فى مناطق السند وجنوب شرق آسيا. ولاشك أنها قاسم مشترك بين كل الحضارات القديمة. وعلى الرغم من أننا نعيش حاليا فى عصر التقدم العلمى والتكنولوجى، وغزو الفضاء، والمخترعات الحديثة التى لم يكن أحد يحلم بها، فإن الإنسان يحس دائما بعجزه عن معرفة كل الحقائق وكما قال يوسف أبو رية على لسان دسوقى : "ماذا نعرف نحن عن الكون الذى نعيش فيه؟".



ثالثا : استخدم المؤلف فى الفقرة المذكورة، وفى الرواية كلها تقريبا لغة سرد قريبة جدا من اللغة العامية، ويمكن أن يقال إنها تجمع بين العامية والفصحى، لكنها فى كثير من الأحيان تقترب أكثر من العامية.

ونعود إلى الرواية فنجد المؤلف ينتقل بعد ذلك إلى عنوان آخر هو "جنيت الماء" ليحدثنا عن خال دسوقى الذى تزوج جنية، وعن أشياء أخرى، ثم يأتى عنوان آخر عن زيارة المعبد، وهو معبد تل بسطة. وهذا بلا شك جزء سحرى بامتياز داخل هذه الأجزاء السحرية المسيطرة فى الرواية. ذلك أن الاستاذ دسوقى وصاحبه على إبراهيم قد توجهوا إلى المعبد لعلهما يعثران هناك على القط الذى خطف زوجة دسوقى. ويصف لنا الراوى رحلة الوصول إلى المعبد حتى عثرا على الحارس، فخاطبه على إبراهيم قائلا: "شوف يا بن العم حندخل فى الموضوع خيط لزق... أخونا الأستاذ دسوقى، وأشار إليه (فوقف حزينا يسقط رأسه على كرافطة عرسه) زاره قط أسود وخطف منه مراته، وأنا أخوك على إبراهيم مدرس تاريخ وأعرف أن المصريين بنوا معبدا للقطط فى المكان دا، لما كان عاصمة فى ذات يوم" فرد عليه الخفير: "ما بنامش الليل من صوتهم.. ليلاى يصرخوا تحت الأرض، والمفتش قالى إن الكفار زمان عبدوهم، وعملوا لهم أصنام، واحد منهم هناك فى المعبد الكبير... إلخ". ثم إن الخفير أخذ يتجول معهما فى المنطقة الأثرية، والتى ما زالت موضع اكتشاف، وهما يحاولان العثور على القط الذى خطف المرأة، حتى وصلا إلى تمثال الإلهة "بست" القابعة على حجر أمام أطلال المعبد، فقال دسوقى: "أهو.. الخالق الناطق هو"، وذلك أن تمثال الإلهة بست على شكل قط. وبذلك تتلاقى هنا الميثولوجيا الفرعونية مع العقائد الشعبية الموروثة والمسيطرة على أذهان الناس، كذلك تظهر هنا عقيدة الحلول، لأن دسوقى قد اعتقد أن المتوفى صلاح هو الذى تقمص شكل الإلهة بست. أى أننا أمام مشاهد سحرية متداخلة ومتعمقة وتدل على أن المؤلف لم يكتب هذا العمل إلا بعد أن استوعب الواقعية السحرية استيعابا فنيا أصيلا. فالرواية تعبير فنى ناضج عن الواقع السحرى فى بلادنا، وهى كذلك رؤية

ناضجة للواقع اليومي الذي مازال يعيشه المجتمع المصرى فى هذه اللحظة التاريخية المحددة.

ونمضى مع أحداث رواية "عاشق الحى" لنجد أن الأستاذ دسوقى وصاحبه على إبراهيم لم يعثرا على بغيتهما فى معبد تل بسطة، وقال أحدهما رداً على سؤال الخفير: هل وجدتم شيئاً؟. "يا عم دول ما ينفعوش فى حاجة، دى حجارة وأصنام كانت نفعت نفسها لما ربنا سخطهم". وعندئذٍ دلهما الخفير على الشيخ أبو النجا قائلاً: "بيجبنى ناس كثير زى حالتكم، وما يلاقوش حل إلا عند الشيخ أبو النجا". وهنا تضاف الخرافة أيضاً لتشكّل عنصراً آخر من عناصر الواقع السحرى. فالشيخ أبو النجا رجل من هؤلاء الناس المكشوف عن بصيرتهم، كما يقال، يقيم عند الجامع الكبير بالقرب من القناطر التسع فى المنطقة التى تلتقى فيها ترعة الوادى ببحر موريث. سأل عن منزل الشيخ أبو النجا، ودخلا عليه، وقال له على إبراهيم: "أخونا دسوقى أستاذ اللغة العربية، صلى الجمعة ورجع لبيتة، وهو بياكل مع مراته طلع لهم قط أسود، نط القط وقعد فوق الترابيزة، يحمق فى وش الست سميرة، الأستاذ دسوقى قال له من باب الهزار: عاجباك.. خدها، وفعلاً خدها"، وهكذا تتكرر رواية هذه الحكاية فى كل مرة يحتاج فيها السياق إلى ذلك، وكاننا أمام لازمة موسيقية أو مقطع متكرر فى سيمفونية، وقد حاول الشيخ أبو النجا أن يفك أسر سميرة، فاستحضر جنياً وأخذ يهدده وهذا الجنى هو القط إياه، لكن الشيخ أبو النجا لم يستطع، رغم كل التهديدات، والتهويشات، أن يستخلص منه إلا نصف الحقيقة، ولذلك نصحهما بالذهاب إلى الشيخ هداية. وهذا الشيخ - كما قال أبو النجا - عنوانه واضح، لأنه كل جمعة يقعد على الباب الرئيسى لسيدنا الحسين، قبل الصلاة بشوية. وقد أكد لهما الشيخ أبو النجا أن الذى خطف الزوجة هو فعلاً قط، وهذا هو نصف الحقيقة، أما النصف الآخر فهو أن المرأة لا يمكن أن تعود إلا بإذن من الشيخ هداية. ومن دون شك فإننا نلمح فى هذه الرواية "عاشق الحى" أثراً من آثار حكايات ألف ليلة وليلة" فهى تلمس بشكل متدرج

فى جو عجائبي، وفيها عنصر التشويق قوى ومؤثر، لأن القارئ لابد أن يتلهف على الخطوة التالية، الخاصة بقاء الشيخ هداية. وهنا نجد الفصول التالية: "فى القطار رآه" ثم "محطة مصر" ثم "الميت يرتاح على المقهى" ثم "الشيخ هداية" وبعد ذلك تبدأ فصول رحلة العودة إلى الشرقية. الرواية كلها إذن - أو قل هذا الجزء الأول منها - رحلة فى هذا العالم العجائبي - الممتزج بعنصر الواقع اليومى، وهذه هى الواقعية السحرية بمفهومها الحديث، كما قلت دائما وأكرر، أى إقامة توازن دقيق بين الواقع اليومى أو العادى، والواقع السحري، وفى حالة حدوث خلل بين هذين العنصرين يمكن أن تتحول الأحداث إلى أكاذيب لا رابط بينها، كما حدث مع بعض الكتّاب العرب الذين أرادوا أن يكتبوا فى الواقعية السحرية فسقطوا فى هوة الأكاذيب الافتراضية. وإذا كنت لا أريد لكلامى أن يصير مجرد كلام نظرى فإننى أقدم المثال التالى من فصل "فى القطار رآه".

ففى هذا الفصل حديث عن الكابوس الذى أخذ بخناق دسوقي على هيئة قط أسود، وعن مطاردة غريمه المتوفى صلاح له حتى وهو فى القطار وغير ذلك، ولكننا فى الوقت نفسه نجد هداية يفكر فى سميرة - فى عودة إلى الوراء - تلك الجارة التى أحبها طفلة بضعفرتين، وحبوبة بشعر منسدل على كتفها، وفتاة تسقط القصة (بضم القاف) على جبهتها، وتجعل من شعرها ذيل حصان، يمرح على مريلة المدرسة. سميرة التى تعلق بالشعر العذرى من أجلها، فحفظ الكثير من أبيات جميل وكثير وقيس. كما نجد أيضا وصفاً للمساكن الشعبية التى رآها من نافذة القطار، ويحسن أن ننقل هنا هذه الفقرة التى تقول: "وبدأ القطار يأخذهما من شريط إلى شريط عبر تحويلات كثيرة ومعقدة.. نظرا من الشباك فوق ظهرهما على مساكن شعبية متهاكلة، تسقط عليها أشعة الصباح فتبرز دماستها، شرفات ضيقة مخنوقة، مزخمة بكراكيب كثيرة، معلق على معظمها خزين البصل والثوم، وعلى حبال الغسيل فى الشرفات الخلفية لفاف أطفال وملابس حريمى ملونة، ومرسوم على مساحة جيرية بيضاء من جدارها صور لعبد الناصر. كان وجهه المحدد بالفحم الأسود حزينا جدا، ومكتوب بخطوط ركيكة: إلى جنة الخلد يا جمال" (ص ٥٢). أى أن المشاهد الواقعية السحرية تأتى ممتزجة مع المشاهد الواقعية اليومية بشكل تلقائى ومنسجم تماما.

## فى حضرة الشىخ هداية وامام الخراية :

كان الشىخ هداية جالسا عند باب مسجد الحسين، كما وصف لهما الشىخ أبو النجا، وكان يرتدى ملابس مرقعة بالوان قوس قزح، ولحية مرسلّة قذرة، وعمامة خضراء، ومسابع طويلة تتدلى على الصدر، وكان يهتف من حين لآخر : حى، قيوم، لا إله إلا هو. وبعد أن دخل دسوقى وعلى إبراهيم المسجد وقرأ الفاتحة لصاحب الضريح، أملين فى أن يعيد لدسوقى الزوجة المخطوفة، توجهها عند الشىخ هداية الذى كان يغادر مكانه، فلحقا به وشرحا له سبب الزيارة، وطلب منهما أن يتوجها الى الخراية التى شرح لهما موقعها، وهناك سوف يعثران على شخص يؤم المصلين، وعليهما أن يشرحا له السبب الذى جاء من أجله. كان المؤذن يؤذن للصلاة فصليا مع المصلين، وكلهم من الأشخاص المسبوخة قططا. شرحا للإمام حكاية القط والزوجة سميرة فاتجه الإمام بوجه صارم نحو جماعة المصلين صائحا فيهم بقوة حتى إنهم ماءوا بفزع وتقوست ظهورهم، ورفعوا مشافرههم مبدية أسنانا صغيرة قوية، وقال: "من الذى خطف زوجة هذا الرجل؟ (وأشار إلى الأستاذ دسوقى الذى عقد ذراعيه أسفل بطنه، وأحنى رأسه بخنوع). وقد رد عليه شاب وسيم، يميل شعره الناعم على جنب، ويرتدى قميصا شفيفا يبدى عضلات قوية نافرة، ولسرواله حزام عريض يدور على خصر نحيل. قال: أنا يا سيدى.

ودار حوار بين الإمام وهذا الشاب الوسيم أخبره فيه هذا الشاب أنه لم يخطفها كما يدعى الزوج، وإنما هو الذى أمره بأخذها. ويتضح من الحوار أن هذا الشاب هو صلاح الذى كان يحب سميرة، وأنه لم يخطفها لأنها كانت حبيبة القلب قبل أن يقصف عمره. والمهم ينتهى الحوار بأن رفع الإمام مخبئه الحاد صارخا فى الشاب : "ليعد هذا المسكين إلى بيته ويجد زوجته هناك فى انتظاره. وهنا تبدأ رحلة عودة دسوقى وصاحبه، والتى لا تخلو من أمور عجائبية كثيرة وأخرى واقعية يومية، ومنها على سبيل المثال أن دسوقى فوجئ بوجه صلاح فى المرحاض، وأن صلاح هدده قائلا: "مش

حتبطل تجرى وراي؟ جاي تشتيكني لشيخ الخرابة.. خليه ينفعك" (ص ٧٧). ومنها الحوار بين دسوقي والجنبة التي جاءت في القطار، وقد اتضح أن الجنبة هي زوجته سميرة نفسها، ومنها الحكاية التي حصلت لعمدة أم الخوف (ص ٩٨)، إضافة إلى المشاهد الواقعية اليومية الكثيرة، أثناء طريق طويل يمتد من منطقة الحسين إلى الشرقية.

وحين عاد دسوقي إلى البيت وجد سميرة هناك ودار بينهما حوار، حيث طلب منها ألا تتركه بعد ذلك أبداً، لكن المشهد الذي حدث في بداية الرواية يتكرر هنا مرة أخرى، حيث جاء قط، واختار له مكانا بين الصحن ولم يهتم بالطعام، اكتفى بتثبيت حدقيه على وجه سميرة، وأطال التحديق، فدهش دسوقي من أمره، وقال له مازحا: عجبك.. خدها، فاخنت سميرة، واختفى القط في الحال، وترك دسوقي وحده في الشقة مشبهاً يده بالملقعة بين الفم والمائدة. وهكذا ننتهي من القصة لنبدأ قراءتها من جديد، أي أننا أمام بنية دائرية يحلو للكتاب الآن أن يستخدمها مستهدفين ما يمكن أن نسميه بالعود الأبدي للأحداث. وهكذا ينجح يوسف أبو رية في تقديم قصة محكمة البناء، في هذا الجزء الأول من روايته "عاشق الحي" الذي وضع تحت عنوان "غياب في التراب"، لينتقل بنا إلى الجزء الثاني وهو "غياب في الرمل".

### غياب في الرمل

هذا هو الجزء الثاني من الرواية، ويأخذ من ص ١٠٩ إلى آخر العمل ص ١٩١ . وفي البداية كلمة لإدجار ألن بو تقول: "كل أيامي غيبوبة إثر غيبوبة/ وكل أحلامي الليلية تتوجه/ إلى حيث تلمع عينك السوداء/ وحيث تلمع خطواتك".

وهذه الكلمة لها دلالة مهمة ليس لأن بو كاتب طليعي وهو مفجر كل الطاقات السرية والرمزية والسحرية في الكتابة التي ظهرت بعده، وإنما لأن هذه الكلمات نفسها

الميتة أيضا ويقص عليها ما حدث، كذلك يختفى الخال ولا يعثر له على أثر. وبهذا تتداخل بعض مشاهد هذا الجزء الثاني مع الجزء الأول، ويصير الغيابان وجهين لعملة واحدة : غياب في التراب وغياب في الرمل. والغياب على كل الأحوال هو فقد : فسدسوقي اختلطت زوجته وانطلق يبحث عنها والزوج في القسم الثاني ذهب زوجته للعمل خارج البلاد وهم دائم البحث عنها، حتى في الأشياء الصغيرة المحيطة به أو الواقع بينها. يقول على سبيل المثال : "كل ملابس من هؤلاء ملائكة عين خيالي بصورتك. وقعدت على حافة الفراش أتأمل، لكل ثوب شخصية مستقلة. يا العذابي الطويل! إنني أتألم، وأزيد تأمل لي زيد ألمي. كل شيء حاضر هنا، تنقصه الروح لينتفض. وروح هذه الأشياء هي أنت" (ص ١٤٠) بل إن الزوج يبدع زوجته الغائبة في لغته (انظر ص ١٥٧).

وهكذا قدم لنا يوسف أبو رية في هذه الرواية "عاشق الحي"، بجزأها، عملا ناضجا في الواقعية السحرية.



ما فصل خيرى شلبى فى روايته "الشطار" على حين ظلوا هم فى خيبتهم، وقلة حيلتهم، وهوانهم على الناس.

وتنتال الأحلام، وتتوالى المشاهد، وأحيانا يكون المشهد على شكل حوار بين الزوج والزوجة (انظر مثلا صفحتى ١٢٢ و ١٣٠). ويعلن الزوج: "آن الحوار مقطوع بينى وبين الجميع مادمت غائبة. أنا لا أجد الحوار إلا معك.. فأنت.. أنت مشكلتى كما قلت زمان، ففك تلخص وجودى، وأرجو ألا تملى كلامى هذا. إننى بالفعل أقاومك فى كل حين" (ص ١٢٤).

ويقدم لنا الراوى نبذة عن مكان عمل زوجته، وعن صاحبة المستشفى الذى تعمل به فنعرف أنها تعمل فى مدينة الرياض، داخل منطقة البطحاء، وهى حى شعبي معظم سكانه من اليمن، وبه أسواق شعبية مثل العتبة والموسكى، ومحلات للخضار والفاكهة واللحمة. أما صاحبة المستشفى فهى إنسانة مادية جدا كل همها الفلوس والدخل اليومي للمستشفى. ومما جاء فى رسائل الزوج لزوجته قوله لها : "لا تتصورى أن غيابك قد وفر لى الوقت للقراءة والكتابة". قال لها أيضا : "أنت لى أعز من موهبتى". بل إنه يرى الأشياء لا بعينه وإنما بعينيها.

ومما يدل على أن هذا الجزء الثانى ملتحم بالجزء الأول، على الرغم من الاختلاف البنىوى بينهما كما أسلفت، هو العودة إلى حكاية القط الأسود. فقد حكى الزوج لزوجته أنه فى هذه الأيام يحاول كتابة نص مراوغ، قطع فيه مرحلة لا بأس بها، وقد بدأه بجملة كانت تلح بشدة على عقله وهى : عجبك.. خدما، ولم يخطط لشيء آخر. كل ما فى الأمر أن يبدأ النص هكذا، بهذه الجملة. وكانت الجملة موجهة لقط أسود اقتحم شقة الزوجية ساعة الغداء، وقد أخذ الزوجة فعلا واختفى. وقد ذكر الزوج أن هذا النص مجنون وغريب، وأنه سوف يتبعه حتى يرى ما يريد منه. وسوف نجد أيضا فى هذا الجزء الثانى عودة صلاح الميت، غريم دسوقى فى حب سميرة، وسوف يكيل له دسوقى الضربات. نرى كذلك زيارة لبيت والدته المتوفاة ولقاء بينهما، كذلك يرى حماته

تشبه الأبيات الشعرية من قصيدة نثرية تدل على حالة التوهان عند غياب المحبوبة. وهذا هو نفسه موضوع هذا الجزء عن الغياب فى الرمل. وهذا الجزء الثانى مختلف تماما عن الجزء الأول من حيث البناء، وأسلوب التناول، وطريقة القص، والمنظور الروائى وما إلى ذلك. فإذا كان الجزء الأول حكاية سحرية عن قيام قط بخطف الزوجة سميرة، وما تبع ذلك من رحلة شاقة للبحث عنها من جانب الأستاذ / دسوقى مدرس اللغة العربية وزميله الأستاذ على إبراهيم مدرس التاريخ، فإن الجزء الثانى عبارة عن رسائل متبادلة بين زوج يعيش فى القاهرة وزوجته التى تعمل فى دولة خليجية، وتدل هذه الرسائل على حالة الفقد والغياب التى يشعر بها الزوجان. ويستخدم فى هذه الرسائل أسلوب المتكلم / المخاطب، على نحو ما نقرأ فى هذه السطور الأولى (ص ١١١): " حين كنت ألتقط آخر جزء من كتفك، وأنت تمرقين من بوابة المغادرة، أحسست بعظم المسئولية التى ألحها على غيابك، مسئولية أن أحاورك على الورق. ونمضى مع الرسالة فجد الزوج يحس بالوحدة وسط أشياء شقتها الصامتة، ويخاف أن يعتاد فراقها، ومن ثم فإنه يقاوم ولا يريد الإقرار بحياته التى يعيشها بدونها، أما الطريقة التى يكتب بها إليها فإنها تحيره، لأن أمامه أكثر من صيغة يحاور بها نفسه: فهل يكتب لها ما يحدث له يوما بيوم، ولكنه لا يعيش أحداثا خطيرة تستدعى هذا النوع من الكتابة. وأخيرا اهتدى إلى الطريقة التى يكتب بها إليها، وهى أن يحكى لها كل الحالات التى تنتابه من قلق، ورغبة، وتسجيل مشاعر وغير ذلك. ولكنه لن يغفر لنفسه أبدا قلة حيلته ! فقلة حيلته هذه هى التى جعلتها تذهب للعمل خارج الوطن، وجعلته يعاني حرمانه منها. ونراه يعلن عن خيبته فى السطور التالية: "الآن أنا نادم، وأطعن خيبتى كل ليلة بسكين، لأقتلها وأنتهى منها الى الأبد. أين كنت حين استطاع الشطار تأسيس بيوت جميلة لزوجاتهم ؟ وأى دروشة عبأت عقلى بالضباب فلم أقرب من الحياة بالقدر الكافى؟ كيف عجزت عن حلم مشترك يجمعنا فى عش لائق يسيجيه أمان المال؟ " (ص ١١٩). ولاشك أن هذا الإحساس بالخيبة قد خامر كثيرا من الرجال خلال العقود الأخيرة عندما وجدوا الشطار يستحوذون على كل شىء، على نحو

## "لهو الأبالسة" رواية تهتم

### بتقنيات السرد وباللغة

صدرت رواية "لهو الأبالسة" في أوائل عام ٢٠٠٤، وهي أول رواية تصدرها سهير المصادفة التي عرفناها من قبل شاعرة. ولكن من الواضح أن ازدهار الفن الروائي عربيا وعالميا أغرى الكثيرين بالتحول إليه من فنون أخرى. وأنا حقيقة أنتهز هذه الفرصة لأهنئ سهير المصادفة بهذا التحول. ومن الواضح أنها لم تكتب هذه الرواية الناضجة إلا بعد أن اطلعت على كثير من فنون السرد العربية والأجنبية، ومعروف أن هذه الفنون قد شهدت خلال القرن العشرين تطورات كثيرة عند جويس، وكافكا، وفوكنر، ونجيب محفوظ، وحركة الانفجار الروائي EL BOOM في أمريكا اللاتينية وغير ذلك كثير. وكل هذا نراه منعكسا في تشكيلها للكان الروائي، واهتمامها بتقنيات السرد، وتركيزها على اللغة بوصفها الأداة الأولى للعمل الروائي، وتوزيعها للأدوار وللشخصيات، وغير ذلك من فنون ووسائل سوف نحاول أن نتوقف عندها، أو على الأقل عند بعضها، في هذه الدراسة.

وبداية نتوقف عند العنوان، والحق أن الكاتبة قد فكت لنا عقدهته الظاهرة عندما قرأنا على لسان مها بطلة الرواية مخاطبة أختها نجوى : "لدى الذى أنجبه يا نجوى دون حاجة لبذور الآخرين. عندما أموت سيتغرق كتابى على الخلق دون تمييز، وسيعلم الملائكة جمالى على الملأ، وسيدعى الشيطان أنه كان صديقا لى، وأنى ما كنت أستطيع وحدى إنجازة لولا هذا البيض الذى وضعه خلصة بين طيات أوراقه ففقس كل

هذا الهراء" (ص ١٠٤). فهذه الرواية إذن فقس شيطاني، أو لهو أبالسة، وكل ما فعلته الكاتبة أنها استطاعت أن تلم هذا الفقس، أو تجمع هذا اللهو في حيلة من الحيل التي يلجأ إليها الروائيون عادة عندما يرجعون ما كتبوه إلى قوة أو قوى خفية ألهمتهم كل ما ورد في هذا العمل أو ذاك، على طريقة الشعراء الذين كانوا يصطنعون لأنفسهم أيضا قرينا من الجن. ولعل أشهر ما ورد في هذا الصدد ما ذكره الروائي الإسباني المشهور ميغيل دي سربانتيس من أنه نقل روايته "دون كيخوته دي لا ما نشا" من مخطوط عثر عليه لكاتب مورييسكي مزعوم يدعى سيدى حمادة بن الجيلي.

تتكون رواية "لهو الأبالسة" من عشرة فصول تختلف فيما بينها طولاً وقصراً. وأنا عادة في تعاملتي النقدي مع مثل هذه الرواية المتشابهة في فنون السرد، المعقدة على المستوى التقني، أخذ الفصل الأول نموذجاً لكل الفصول، وأتوقف عنده بكثير من التفصيل لأنه يمثل مفتاحاً لباقي الفصول. فعلت ذلك من قبل مع رواية "خريف البطريق" لجابرييل جارتيا ماركيز (انظر كتابنا "في الواقعية السحرية"). وهذا النوع من الروايات تتشابه فيه الفصول إلى حد كبير، لأن العمل يقوم على ثلاثة عناصر أساسية هي: المكان، واللغة، وطرق السرد، ومن ثم ينسحب المضمون ليحتل مساحة هامشية، وكذلك بعض فنون القص الأخرى مثل الحكاية، والشخصيات، ناهيك عن الحكمة، والتراتب الزماني والمكاني وغير ذلك من طرق القص السائدة. ولعل وعي المؤلف بطبيعة هذا النوع الجديد من القص هو الذي جعلها تضع للفصول العشرة عنواناً واحداً هو "حوض الجاموس"، مع وضع نبذة في بداية كل فصل عن سمكة الجيتار كأننا أمام موسوعة صغيرة مخصصة لهذه السمكة.

نبدأ، إذن، مع الفصل رقم (١)، وفي ذهننا ثلاثة عناصر أساسية، وهي المكان، واللغة، وطرق السرد. فيما يتعلق بالمكان سوف نجد دائماً في هذه الرواية مراوحة بين القاهرة وموسكو، وتداخلاً أحياناً في الوصف الخارجي وعلى المستوى النفسي. فمها السوفي بطل الرواية القادمة من موسكو عندما تدخل حوض الجاموس تحس بوجود

الثلج" ندف كبيرة من الثلج تهطل وتقترب من التكوين الهلامى الذى لم أستطع قط تحديده، وبالطبع لن تستطيع تحديده لأنه، أى الثلج، قابع فى أغوار نفسها. إنه أثر باق من آثار حياتها فى موسكو، والشخص الذى استقبلها فى المطار، وهو زوجها أحمد الدالى يخلخل منظومة انهمار الثلج فى المجالات التى يمر عليها، حيث تنعقد حبات الثلج منسابة فى هالة من الضوء حول رأسه.. إلخ وبهذا فإن مها السويفى، وهى فى القاهرة وفى حوض الجاموس لا ترى إلا الثلج.

ولاشك أن هذا النوع من القص يحتاج إلى قارئ له خبرة واسعة فى قراءة الأعمال الروائية الصادرة خلال النصف الثانى من القرن العشرين، وإلا فإنه يمكن أن يتوه عند دخول أولى عتبات حوض الجاموس.

ولكى تصل مها وزوجها إلى حوض الجاموس اجتازا فى تاكسى أجرة ميدان روكسى المنق، وشوارع مسطرد الفارغة المزمومة الشفتين غضبا (تأمل تصوير المكان)، ثم اقتريا من مجموعة بيوت سوداء متناثرة وكأنهم ألقوها - هكذا كيفما اتفق - من مركبة طائرة عملاقة فانبطحت على الأرض مجروحة ومستاءة بعض الشيء لعجزها عن هش الذباب الأخضر عن وجهها، وهذه هى منطقة حوض الجاموس، التى حددت لنا مها السويفى، مرة أخرى فى هذا الفصل، موقعها على النحو التالى: "لومد هذا الشارع إلى منتهاه سيؤدى مباشرة إلى ميدان رمسيس، ومن الشرق بداية طريق مصر إسكندرية الزراعى" وهذا الحى فى البداية كان يسمى "الزريبة"، ثم لجأ إليه الموظفون بعد انفجار الأزمة السكانية فسمى تأديبا "حوض الجاموس".

والمكان حاضر باستمرار فى هذا الفصل وعلى طول الرواية، وكما أسلفت فإننا ننتقل انتقالات فجائية من حوض الجاموس إلى موسكو وبالعكس. فمها السويفى التى وصلت إلى حوض الجاموس تشاهد أصحاب العشش، وهم أناس بلا بيوت افترشوا الأرض ورفعوا فوق رؤوسهم أسقف من القش يعيشون تحتها، وهى إذ ترى ذلك تعود بذاكرتها إلى موسكو فتقول: "لم أر الشمس اليوم أيضا. تركت الثلج هناك مكوما على

حافة نافذتى فى موسكو، أرجو ألا يذوب قبل أن أنوب أنا هنا". أما الشارع الذى نزلت فيه فى حوض الجاموس، ويقع فيه بيتها المكون من طابقين وهو أجمل بيت فى الشارع، فاسمه شارع د. طه حسين، وقد ابتسمت مها عندما قرأت هذا الاسم مكتوباً على أول جدار بخط ردىء. والبيت المقابل لبيت مها تسكنه امرأة سميّة كفيفة اسمها "سكينة العمياء" وابنها أحمد منصور الذى يدرس فى كلية الحقوق. ومعظم الشخصيات التى سنقابلها فى الرواية ترد فى هذا الفصل الأول، مثل انشراح السبتاتى القابلة وابنها محمد القط، ونجوى أخت مها التى لم يكن لها حظ فى الزواج، وأحمد الدالى زوج مها، وبطة الفاسقة وحمارها... إلخ وكل شخصية من هذه الشخصيات لها قصة: فأحمد منصور، على سبيل المثال، يبدو مثل فيلسوف، من خلال دراسته للقانون يتأمل ما يدور فى حوض الجاموس. فهو يعلق على موت بطة التى قيل إنها كانت تضاجع حمارها قائلاً: يا ست مها أنا أدرس القانون... طيب بالله عليك، طبقى لى القانون على موت بطة وحمارها، ابحتى لن تجدى مادة واحدة تفيدك فى هذا المقام، وعلى فكرة لا تقولى لى من فضلك هذه من شواذ المجتمع". وهو يصف أحوال الناس فى حوض الجاموس قائلاً: "ناسنا فى حوض الجاموس قتلة أو مقتولون، سارقون أو مسروقون، سيلقون المصير نفسه (أى مصير بطة) دون التفاتة من هذا القانون، ودون أن يأبهوا هم أنفسهم به".

والعشش فى حوض الجاموس تبدو مثل طابور طويل شبه أبدى، وليس هناك تشابه بين كل عشة والأخرى، فإحدى العشش تكون مغلقة بستار من قماش قديم، وأخرى يقطع صفيح من علب السمن الفارغة، أو بأكثر من لون ونوع من الأخشاب المتراصّة المثبّطة بالمسامير. وأهل هذه العشش، مثل انشراح السبتاتى، عندما يرون حمامات البيوت يحملون بأن يكون لديهم مثلها. وهذا ما قالت انشراح لها: "والنبى يا اختى ساعات وأنا نائمة أشوف إننى شائلة كرسى من الذهب الخالص وأول ما أوصل العشّة وأحطه على الأرض يبقى زى كرسى الحمام بتاعك ده تمام". ولكن انشراح



تصحو من الحلم على صوت زوجها حجازى القط وهو يزغدها ويسبها سبا مقذعا .  
ولا شك أن وجود مها السوفيى فى هذا الحى يبدو نشازا، وكثيرا ما قال لها بعضهم :  
"لماذا لا تتركى هذا المكان، خاصة أن زوجك قادر على أن يبحث لك عن سكن فى مكان  
آخر؟!" لكن يبدو أن مها استغنت عن هذا المكان الآخر بالمحفور فى ذاكرتها من  
موسكو وكيف ومدن الاتحاد السوفيتى السابق، ولهذا نراها دائما تترك حوض  
الجاموس لتحلق فى أجواء كييف، وتعيش بعض لحظات السعادة فى أحد الميادين حيث  
يحتشد الآلاف، يغنون ويرقصون ويردون الأشعار فى نغمة واحدة أسرة، على نحو  
ما نقرأ فى الأبيات التالية : أنا كم أريد أن أكون معك / ولسوف أكون معك / فى  
الحياة أو الموت/ ساكون معك.

ننتقل إلى اللغة وطرق السرد، لنجد تنوعا شديدا فى هذه الطرق، حيث السرد  
على لسان الشخص الأول (الأنا السارد)، وتعدد الأصوات السردية، والمونولوج  
الداخلى، والعودة إلى الوراء، فلاش باك، والانتقالات الزمانية والمكانية، والانتقالات  
الأسلوبية.. إلخ، وهذا موضوع أتركه الآن لأنه يحتاج الى تفصيل كثير، لأتوقف عند  
اللغة. واللغة فى مثل هذه الأعمال جزء أساسى من التقنية. يقول جارثيا ماركيز : "إن  
أصعب شىء بالنسبة للكاتب فى أمريكا اللاتينية ليس هو اختراع عالم ما لأن هذا  
العالم موجود أمامه ومكتمل، لكن الصعوبة كامنة فى السيطرة على لغة تتناول كل هذا  
الواقع اللاتينى الأمريكى الذى لا يمكن تصديقه" (من مقال نشر فى مجلة "النص  
النقدى" عام ١٩٧٩). وفى رواية لهو الأبالة استخدمت سهير المصادفة لغة تكشف  
عن باطن الشخصية أكثر مما تكشف عن خارجها، وتبحث عن تداعيات الشىء أكثر  
مما تبحث عن الشىء نفسه. ففى حوار بين مها وأختها نجوى، تنطلق الأخيرة فى  
مونولوج داخلى يقول : "قى هاتين العينين فقط تتزوج الشمس بالقمر، وتكتسى  
الصحارى بشىء ما غامض غير رملها. لماذا ترفضين أن تكونى لى مرفئا يا مها، كل  
ما يلزم الفاتحين أملكه، فلماذا تستعصى على قلارك هكذا؟ أنا أحفر ماءك على

أخضرك، أنسق مدائنك مدينة مدينة على شوارع قلبي. لماذا لا تفتحين لى إنن وتحثفين بمواسمي؟" (ص ١٤). وفى هذا اللون من القص لا يمكن أن يأتى شخص ما ويقول مثلاً كيف يجرى مثل هذا الكلام الشعرى على لسان امرأة عادية؟!، لأن هذا السؤال كان مباحاً فى زمن الواقعية التسجيلية أو الفوتوغرافية التى كانت تنقل الواقع كما هو، أما الآن بعد أن تطورت فنون وأشكال ومفاهيم الواقعية فإنه لم يعد هناك مجال لمجرد التفكير فى طرحه، فلغة القص فى هذا النمط الروائى تبلغ فى كثير من الأحيان درجة الشعرية موقفاً ورؤية وصياغة، وهذه الدرجة لا تتقابل مع موقف خارجى أو واقع تسجيلى لأنها تعكس رؤية وجودية عميقة. ولهذا جاء التعليق على الموت المأسوى لبطة بهذه الصيغة : "ظل الموت هو البقعة الوحيدة البيضاء التى تنكئ بثبات على الأفق البعيد. نقول : ربما كانت طائراً صغيراً سنستدفئ فى ريشه الناعم الوثير، ونطلق معه فينقلنا إلى سماوات أخرى لا تتأرجح بين الإظلام والإضاءة. وربما كانت قارباً بلا مجاديف يبحر بنا ويبحر فى زرقة أبدية مضيئة لا تغرق ونحن فيه أبداً، ولن نمل النور المسلط على أعيننا من قرص الشمس الذى تسافر نحوه... وربما كانت قطة كبيرة مبتلة بيلسم لم نخبره يستطيع تضميد جراحنا كلها ويسحرنا فنستكين" (ص ٣٤).

وهكذا تتحول بطة من شخصية يمكن أن تثير الاشمئزاز لدى الكثيرين إلى شخصية أسطورية تحمل معانى التضحية وتعبر عن قمة المأساة الإنسانية.

## الواقع السحرى

ذكرت فى كتابى "فى الواقعية السحرية" أن من أهم ما يميز هذا التوجه فى الأدب العالمى هو حدوث توازن دقيق بين الواقع بمفهومه العادى، وبين الواقع السحرى الذى يمكن أن يجمع بين الفانتازى، والعجائبي، والأسطورى، والسيرىالى فى آن، أى أننا نكون، فى العادة أمام كتابة تمتع من الواقع اليومى، حيث الحياة العادية للناس فى هذا المكان أو ذاك، وفى نفس الوقت تعمل على تعميق هذا الواقع بما يضيف إليه

عن الجوانب الخفية فى حياة البشر، سواء كانت هذه الجوانب استبطانية كما حدث ويحدث عند كثير من الكتاب إلى الآن، أو كانت تغوص فى عوالم أخرى مما فوق الواقع أو خلفه كما نرى فى العناصر المذكورة التى تتكون منها الواقعية السحرية، فالعجائبي - على سبيل المثال - يشكل جزءا لا يستهان به من مخيلة الناس، ويمثل له عادة بالعمل العربى المشهور عالميا وهو " ألف ليلة وليلة" إضافة إلى " حواديت" الجدات، وكل هذا يدخلنا فى عوالم غريبة ومدهشة، لكنها مقبولة فى الذهن بل إنها تلعب دورا مهما فى إثارة المخيلة البشرية وتنشيطها، وحثها على إضافة المزيد لحياة الإنسان. والأسطورى جزء من التكوين الذهنى للبشر، وهو موجود معهم منذ بداية الخلق، والدليل على ذلك كل هذه الأساطير التى ظهرت فى الحضارات الكبرى، المصرية القديمة، والإغريقية وحضارات آسيا وأفريقيا وسواها. والسيرىالى اكتشاف حديث لم يعد أى كاتب معاصر يستطيع أن يستغنى عنه، حتى لو لم يستخدمه فى الكتابة. والفانتازى ربما يكون هو المظلة التى توضع تحتها كل العناصر السابقة.

ولاشك أن استخدام الكُتَّاب لهذه العناصر يختلف من كاتب إلى آخر. وعلى أية حال فإن الكُتَّاب العرب - فى عمومهم - يمتلكون قدرات هائلة فى الاستفادة من العجائبي لأنه يشكل جزءا مهما من تراثنا العربى، على حين نجد كاتباً مثل مجيل أنخل أستورياس، من جواتيمالا فى أمريكا اللاتينية، ويدخل ضمن كُتَّاب "الواقعية السحرية" يميل أكثر إلى استخدام العنصر السيرىالى، ولهذا نسبه بعض النقاد الى السيرىالية فقط.

وفيما يتعلق برواية "لهو الأبالسة" يقابلنا الكثير من المشاهد العجائبية : فعلى القرعة وبطة وأبولاطية يظهرون للناس بعد موتهم. وهذا الظهور أثار فزع سكان العشش، فأخذت تهاجمهم كوابيس متشابهة. وكان الناس يستيقظون طوال الليل هربا من على القرعة وبطة وأبولاطية (انظر ص ١٤٣ أو ١٤٤). أما أحمد أبوخطوة فقد تزوج من جنية، وأنجب منها ستة وعشرين ابنا وابنة. وتصف لنا الراوية أحمد أبوخطوة

فى شبابه قائلة : "كان فارغ الطول، واسع العينين، على محيا جذاب أوجع قلوب كل بنات الحى.. وكان صلفا مغرورا لا يلتفت إلى أية فتاة.. إلخ" (ص ١٤٨). وقد ظل أحمد أبو خطوة هكذا حتى أوقعته فتاة فى حبها، اتضح أنها جنية. وتصف لنا الرواية أيضا هذه الجنية قائلة : " استمرت حياته هكذا حتى سدت عليه الطريق فى يوم من الأيام امرأة فاتنة، عكس شعرها الطويل ألوان الشمس، ولون قميصها الأحمر الساتان المطرز بحماليته الرفيعتين.. وعندما مد يده ليلمسها لم يملس إلا الهواء فاقشعر بدنه، وجزعت منها نفسه، خاصة وهو يسألها مرارا : من أنت؟ فلا تجيبه إلا بابتسامة فاتنة". أما اسم هذه الجنية فهى سليمة. وبعد أن أنجبت له الجنية كل هؤلاء الأطفال نفاجأ بأن الأرض التى خرجت منها ابتلعته. وكان هذا هو آخر عهده بها (انظر من ص ١٤٨ الى ص ١٥٢). لكنها تظهر له بعد ذلك فى صورة كلب وتخبره أنها سوف تأخذ أطفالها معها، وفعلًا غارت الأرض بالأطفال. أما أحمد أبو خطوة، فقد صار فعلا من أهل الخطوة حيث يكون فى مكان وتجدّه فى مكان آخر. وقد ذكر المدرسون الذين يعملون فى السعودية، ويأتون فى الإجازات ليبنوا بيوتا وأبراجا فى حوض الجاموس لرخص أسعار الأراضي، أنهم كانوا يرون أحمد أبو خطوة فى الحرم الشريف يطوف معهم، ويطمئن كل واحد منهم على بيته المفلق على أشباحه منه.. ثم يسافرون وهم يقسمون أنه كل عام لا تفوته حجة، رغم أنه، أى أبو خطوة، لم يغادر مصر مطلقا (ص ١٥٥). وينتهى الحال بأحمد أبو خطوة إلى الانضمام إلى إحدى الطرق الصوفية. ومما يروى عنه أنه كان يقضى شهورا دون طعام أو شراب، وكان يسأل فى ذلك فيقول إنه يؤدى تدريبات شاقة وطويلة تمكن روحه فى النهاية من التخلص جزئيا من الجسد، وشيئا فشيئا تتخلص منه كليا، حتى إنها ترفض الرجوع إليه رفضا باتا، ولا ترجع إلا بعد أن تشبعها ضربا كائنات نورانية، لا يستطيع البوح بكنهها فتعود.

أما ما حدث للخالة كفاية بعد غرق ابنها فهو مشهد سيريالى. فقد أغلقت الخالة من يومها عشتها عليها، وحرم أهالى الحى على أنفسهم طبخ الفتة وأكلها بالثوم، وهى

أكلة كان يحلم بها عويضة قبل غرقه، ولكن بعد فترة طويلة، وقد ظن الناس أن الخالة كفاية نسيت الفتة ونسيت عويضة، جاءت امرأة الخالة بطبق فتة، لكنها ما إن شمته حتى تفتت جزء من جسدها، أى الخالة، وغادر الجسد. وفى البداية سقطت أذنها اليمنى فأخذت تقلبها يوما كاملا بين يديها وتتأملها، وعندما اطمأنت أنها سقطت هكذا ببساطة دون ألم أو دماء، وضعتها على خرقات عويضة فى حقيبة سفر صغيرة وقديمة، من تلك الحقائب التى كانوا يجلبونها معهم محملة بالهدايا الذين حاربوا فى اليمن (انظر ص ٢١٦). فهذا المشهد يذكرنا بالمشاهد السيريلية التى أبدعها قلم محمد حافظ رجب فى مجموعته القصصية المشهورة التى صدرت فى الستينات من القرن العشرين وهى "الكرة ورأس الرجل"، وكما أسلفت فإن السيريلية تعد أحد العناصر المهمة المكونة للواقعية السحرية.

وتكثر المشاهد السحرية فى رواية "لهو الأبالسة" بدءا من العنوان نفسه والدافع إلى اختياره هكذا، كما شرحت سابقا، وتتراوح بين مشاهد عجائبية، وأخرى سيريلية كما رأينا، وإن كان المشهد السحري قد يتبدى فى اللغة نفسها، كما نرى فى المشهد التالى: "كلم أحمد منصور، فى هذه الأيام تحديداً، الثعابين الملتفة حول رقبة أمه، وشجيرات السيسبان التى طلع لها رأس وجذع بإمارات ذكورة وأنوثة، وكلم العمالقة السادين عليه كل الشوارع والطرق، والزائرين له وحده، والسامعين هذيانه المستمر على مضض، إلا أنه كان ينتظر بشجاعة ويأس برتقالى لحظة أن تأتبه الإشارة فتد عليه قوافل الحور التى يخبئها تحت إبطيه، أو الكورس الذى يغنى له فى دورة المياه بأحدى اللغات القديمة، وقال : يا أم إذا ما سمعت الصراصير التى أحشدها فى اتجاه بيت مها السويفى تقول لى سمعا وطاعة، فاعرفى أن ساعتى قد حانت، ولست أول الطائرين ( ٢٤٩). فهذه الفقرة - على سبيل المثال - لا يمكن أن تسمى مشهدا بالمعنى المألوف وإنما هى فعل سحري فى اللغة نفسها، ولهذا تتعدد الوقائع السحرية مع الانتقالات اللغوية وحدها. فأحمد منصور يكلم الثعابين الملتفة حول رقبة أمه،

وشجيرات السيسبان يطلع لها رأس وجذع بأمارات ذكورة وأنوثة، وهو يخبئ قوافل الحور تحت إبطيه، والكورس يغنى له فى دورة المياه بإحدى اللغات القديمة، أى أنه كورس من الجن.. إلخ، وكل هذا يتم فى سطور قليلة، وكلمات وصور وأحداث موجزة جدا مختارة بدقة شديدة لكى تتمخض عن هذا الجو السحري المبهم، فى شفافية، الذى تطالعنا به هذه السطور وما يأتى بعدها. وبهذا تكون الدكتوراة سهير المصادفة، فى هذه الرواية الجميلة، قد نجحت فى توظيف كثير من فنون القصص المحدث. ولا شك أن الكاتب ذا المخيلة المحدث فى عالمنا العربى يحس بأنه يواجه مشاكل جمة لأنه مطالب أن يقدم لقارئ لم يتعود إلا على الكتابات السهلة، أعمالاً فنية تدخل فى صميم ما يكتب الآن فى كل أنحاء العالم. وهذه، على أية حال، مشكلة عويصة، لا أدرى كيف يمكن حلها، بعد أن انتشرت السطحية والسذاجة وفنون التخلف والتدهور، إن صح أن نسميها كذلك، وأصبح المتلقى لا يملك القدرة إلا على متابعة المسلسلات الرديئة، والبرامج المسطحة والأفكار الساذجة.

ونمضى مع أحمد منصور ومشاهده السحرية لنكتشف شيئاً مهماً فى رواية سهير المصادفة : فهى فى المشهد الواحد تجمع، عادة، بين الواقعى اليومى والواقعى السحري. ففي الفصل رقم (٧) (من ص ٢٤١ الى ص ٢٧١) وهو الذى تدور فيه الأحداث عن أحمد منصور دارس القانون، حيث نشهد حوارات متعمقة بينه وبينها السوفى البطلة الرئيسية للقصة، والذى رأيناها من قبل يكلم الثعابين نراه الآن يخاطبها قائلاً : "لماذا لا تسألينى عن أبى يا مها؟ اسألينى عن منصور الميت. هه، اسألينى واكتبينى ولا تخجلينى يا مها". بعد هذا يأتى مشهد واقعى يومى يدلنا على أن الحكومة ظلت ترصف شوارع حوض الجاموس لأكثر من خمس سنوات، أيام الإنارة، وأن الناس كسروا الأسفلت، وسرقوا مصابيح الأعمدة الكهربائية الليلية، كما أنهم قصبوا الأعمدة نفسها واستخدموها عكاكيز تحميمهم من النقر والمطبات فى الظلام.. إلخ. يأتى بعد ذلك مباشرة مشهد واقعى سحري عن منصور (الميت) والد أحمد فنجد أن قطة



أعجبته قتلت فنحت وجهها وحرقة، فلقيت مصرعها بشكل كوميدى أثناء قفزها لسور بيته القصير. ماتت تحت هذا السور فى الصباح، وطلعت له فى المساء ناصعة كما كانت، ولا يشينها إلا خدش صغير بطنها من أثر القفزة، وأظافر مقروضة بيد رجولية غليظة تؤكد أنها كانت خادمة حسناء فى إحدى القصور العثمانية تحديدا.. إلخ، وهكذا حتى نصل إلى أن منصور قد تزوج من قطه التى قتلها. ويمثل هذا المشهد يسقط الفاصل بين الواقعى العادى والواقعى السحرى لنصبح أمام كتابة من نوع جديد. ولا يسعنى هنا إلا أن أقول إن أدبنا، على الأقل كثيرين منهم، استطاعوا أن يتمثلوا هذا النوع من الكتابة الجديدة فى الغرب، وأن يقدموا لنا أعمالا معمولة بحرفية ودقة وإتقان. لكن بالطبع إذا كان الكاتب الحالى فى أوروبا والأمريكيتين يجد قراء بالآلاف بل بالملايين فإن الكاتب عندنا الآن يكتب لصفوة النخبة المطلعة فى الأساس على الآداب العالمية.

وهناك مشاهد أخرى كثيرة واقعية سحرية فى الرواية مثل عفريت بطة الذى أخذ انشراح، وهذا العفريت نفسه وشجرة اللباب وغير ذلك. لكننا نتوقف أخيرا عند مشهد آخر عن انشراح السبّاتى، قريب من العنصر السيريالى ويأتى على شكل سردى، أى أنه أيضا قريب مما أسميناه الواقع السحرى من خلال التحقق اللغوى. وقد جاء هذا السرد كأنه بيان سياسى ألقاه أحمد منصور على مسامع مها السويفى قائلا عن انشراح: لقد انتخبوا أكثر من ثلاثين رجلا لمطاردتها، ولما كان شعرها منسابا لما بعد أظافر قدميها، فإن يدهم لم تنلها، ولا طالت أعينهم خلية من خلايا جسدها. يقولون: إنها كانت إذا مرت بغابات فى الصيف تلونت بالأخضر، وإذا مرت بغابات فى الشتاء تلونت بالكستنائى. وكانت فى الليل سمراء وشقراء فى النهار. يقولون إن شعرها الممتد من بابل إلى حضرموت، ومن طيبة إلى أورشليم ظل ينمو إلى أن أعاقها عن العدو، فكانوا يطاؤنه أحيانا، ويقصون منه بلادا أحيانا، ويؤرخون عليه عدد شهدائهم، وأماكن مقابرهم الجماعية، وهدف مطاردهم لها حتى لا ينسوه مع مرور السنوات.. إلخ (ص ٢٧٧).

وهذا الكلام يذكرنا بما ورد فى رواية "عن الحب وشياطين أخرى" لجابرييل جارشيا ماركيز فى الفصل الأول الذى جاء على شكل مقدمة، يخبرنا فيها المؤلف أنه فى ٢٦ أكتوبر عام ١٩٤٩ كلف بمهمة صحافية هى متابعة أعمال الحفر التى كان من المقرر أن تتم فى قبور بسراديبي دير سانتا كلارا القديم.. وقد ظل الصحافى الشاب يتابع العمال وهم يفتحون القبور بالمعاول والفئوس ويستخرجون العظام التى رمت وبلت، حتى عثروا على رفات الماركيزة الصغيرة ذات الاثنى عشر عاما، والتى كنت جدته تحكى له عنها، فيما يشبه الأسطورة، من أن جديتها كانت تتثال وراها كأنها ثوب زفاف، وأنها ماتت مسعورة بسبب عضه كلب.. وبينما كان العمال يحفرون انبعثت جديلة حية ذات لون نحاسى كثيف. أخذ العمل، ومعهم رئيسهم، يسحبونها، لكنهم كانوا كلما سحبوا منها جزءا بدت أشد طولا وغزارة، حتى بلغ طول الجديلة اثنين وعشرين مترا وأحد عشر سنتيمتراً. وقد استمتع العمال أن يقرأوا على شاهد القبر اسم الطفلة ولقبها وهما: سيرفا ماريا دى تودوس لوس أنجيلوس. ولاشك أن الجانب السحري فى المشهدين واضح سواء فى رواية عن "الحب وشياطين أخرى" أو فى رواية "لهو الأبالسة" وإن كان المشهد السحري فى الرواية الأخيرة يحمل صبغة كونية أكثر امتدادا، وكأنها هى المرأة الوحيدة على وجه الأرض، أو بالأحرى المرأة التى تجمع فى إهابها كل نساء الأرض. إنها مثل عائشة عند البياتى فى كثير من قصائده وخاصة فى ديوانه المشهور "بستان عائشة".

## التصوير والأسلوب واللغة

توقفنا من قبل بشكل موجز عند اللغة، والآن نعود لهذا الموضوع لنسلط عليه الأضواء أكثر. وقد سبق أن قلت إن هذه الرواية متشابكة فى فنون السرد، معقدة على المستوى التقنى، وإن العمل يقوم على ثلاثة عناصر أساسية هى المكان واللغة، وطرق السرد. ومن دون شك فإن أهم ما يتميز به الفن الحديث هو ترتيب الكلمات، ولهذا

يحكى لنا الناقد فرناندو لافوينتي Fernando R. Lafuente فى مقدمته للمجموعة القصصية المعنونة "الأسلحة الخفية وقصص أخرى" للروائى والقصاص الأرجنتينى خوليو كورتاثار أن جيمس جويس اعترف ذات مساء لصديقه ولیم أودجين أنه متعثر فى صفحة من روايته "أوليس" Ulises وأنه لا يعرف كيف يواصل الحكاية. فسأله صديقه: ماذا حدث لك، ألا تجد الكلمات لكى تواصل الكتابة؟ فرد عليه جويس متضايقا: "لاشك أنى أجد الكلمات، ولكن ما ينقصنى هو ترتيب الكلمات". ومما يلفت النظر فى رواية "لهو الأبالة" أن اللغة والأسلوب فيها يتطويان على مفارقة عجيبة. فالرواية تدور أحداثها فى حوض الجاموس، وهى منطقة شعبية فى غاية السوء، ومع ذلك نجد السرد يقوم على لغة سامية قوية رفيعة المستوى، تبلغ فى كثير من الأحيان حد الشعرية، وسوف نأخذ مثالا لذلك من الفصل رقم ٧ والذى يبدأ (ص ٢٤١) بمشهد سحرى سيرريالى عن أحمد منصور وذهابه إلى الكلية، ورؤيته لسيارات الطلبة الفارهة المحاصرة لقاعة المحاضرات، وهو ابن سكتنة العمياء الفقيرة المقيمة فى حوض الجاموس. كانت أذناه تتمددان وتتضخمان بشكل لا إرادى، وكان الطلبة يفرون منه. وقد ظل يقيس فرارهم جميعا منه فيجد أن أذنيه أصبحتا متساويتين تماما لبيت أمه سكتنة العمياء ذى الطابقين، ومع ارتبائه فى دخول حجرته بأذنيه هاتين الجديتين استغرق أياما كثيرة فى الخلاء... إلخ وفى سياق هذا المشهد نقرأ هذا المقطع القريب من لغة الشعر، الذى يقول: "تفصدت خمائل الألوان أمام عيني، فرأى ضمن ما رأى على الجدران كتائب من العيون الآدمية المجنحة الحزينة، وكأن فتاة فى أقصى صعيد مصر قد مات حببيها فجأة. ولما كان محرما عليها إعلان حبها قبل موته، فقد حرم عليها إعلان حزنها بعد موته، فصرّت نشيجها كله فى منديل أسود خبأته تحت رماذ الفرن، واستطاعت تلك العيون المجنحة والشبيهة تماما لعيني مها السوفى أن تسرق الصرة فى غفلة من الفتاة لتزين بها عتمتها". وبهذا يحدث نوع من الامتزاج بين السيرريالى والشعرى على نحو ما قال جابرييل جارتيا ماركيز إن أفضل القصص هو ما كان تعبيراً شعريا عن الواقع. ومعنى ذلك أن المقولات القديمة عن الملازمة بين اللغة

والمكان أو بين اللغة والشخصية لم يعد لها مكان في الفن الجديد. فالكاتب الآن يستطيع التعبير عن الواقع بأية لغة طالما جاءت هذه اللغة منسجمة ومتألّفة مع الواقع الفني الذي تدعوه مخيلة الكاتب، وهي مخيلة صارت تتمتع بحرية فائقة مادامت هناك قدرة فنية في السيطرة على الأحداث، وتقديم بناء فني متماسك ومنسجم. وهذا ما وجدناه عند كاتبة هذه الرواية الدكتور سهير المصادفة، ولهذا لم نحس بالغربة ونحن نقرأ لغة شعرية تصف أحداثاً وشخصيات وأماكن من حوض الجاموس.

ومما لا شك فيه أن لغة السرد، عندما يتعلق الأمر بوصف مكان أو وصف حياة أصحاب العشش من سكان هذا الحى الشعبي الفقير، تقترب جداً من الوصف الواقعي العادي، كما نجد في الفقرة التالية التي تقدم لنا صورة من انتشار مياه المجارى فى الشوارع، وكيف يتعامل الناس مع هذا الوضع الأليم. تقول: "أغلقوا حنفية بطة الوحيدة بعدما عثوا بها ليلاً، وأخذوا يختبئون تحت هذه الحجارة التي يمر عليها من يريد الوصول لعشته دون أن تتلوث ملابسه بمياه المجارى (ويلاحظ أن الرواية تتحدث هنا عن أشباح الليل)، فإذا ما وضع أحدهم قدمه عليها طار فى الهواء ولف عدة لفات قبل أن يستقر فى مياه المجارى ويطرطش على أبواب العشش أوساخها، بينما هم واقفون يضحكون وهم يستمعون إلى تبادل الشتائم بين المصاب وأصحاب العشش الذين هم واثقون أنه ليس، على أية حال، بأعمى". وهكذا نلاحظ أنه فى مشهد واقعي كهذا لا بد أن تمزجه الكاتبة بواقع سحري. فالأشباح التي تظهر ليلاً هي التي تلاحظ ما يجرى للناس فى الشارع من جراء انتشار مياه المجارى، والخناقات التي تنشب بين المارة وأصحاب العشش بسبب الطرطشة وما إلى ذلك. ولا شك أن استخدام هذه الوسائل السحرية يؤدي إلى تعميق الحدث، وإضفاء جو سردي حديث لم يعد هناك مفر من الوعي به واستخدامه إذا أردنا لفناً القصصى والروائى أن ينافس الآن فى مجالات الكتابة الفنية. لم يعد هناك مجال للتخلف عما يجرى فى العالم حتى ولو كان القراء عندنا لا يشجعون على السير فى هذا النهج. لكن هذا هو قدر الأجيال الجديدة من الكتاب والكاتبات.

## "كتاب التوهّمات"

### رواية الموت فى أدبنا الحديث

صدرت هذه الرواية "كتاب التوهّمات" للأديب خيرى عبد الجواد عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٢ وهى - كما أخبرنى هو نفسه - أول رواية كتبها بعد أن قدم أعمالا مثيرة للانتباه فى القصة القصيرة. ومن الواضح أن المؤلف احتشد لهذه الرواية بصورة تستحق الإشادة، ولهذا جاءت عملا فريدا من نوعه، عميقا فى تناوله لقضية الموت وهى قضية كل يوم، فضلا عن التنوع فى استخدام التقنيات الحديثة التى تعمل عادة على تعميق الحدث، وإثرائه ونقله من حالة الخاص إلى حالة العام، فى لغة قوية متألّفة ومنسجمة مع الموقف، ومعبرة عن قلق الإنسان وحيرته فى كل زمان ومكان.

تبدأ الرواية بفقرة من كتاب الموتى الفرعونى تقول: "دعنى أتل السيادة داخل هذا الحقل لأنى أعرفه، وأبحرت خلال جداوله كى أصل إلى مدنه لأجل هذا. لقد نلت القوة على فمى المزود بالتعاون كى لا ينال المتلائمون السيطرة على. لا تدعمهم يقدرّون على ذلك" (ص ٣). وهذه الفقرة واضحة الدلالة فى الدعوة إلى الانعتاق من الأسر أيا كان نوعه، وما الموت إلا حالة من حالات هذا الأسر الذى يقطع مسيرة الشخص مهما علا شأنه أو مهما قل.

وقد اختار المؤلف لروايته بناء معماريا لم تألفه أو لم نره فيما قرأنا من روايات عربية أو أجنبية، يخلو تماما من أى ترقيم للفصول، ويستعيز عن ذلك بعناوين وأخبار ووقائع ومشاهد وإشارات شعبية مثل "حدث الراوى فقال" أو "قال الراوى" إضافة إلى

عناوين تشبه ما نجده في كتب السير مثل "تذكرة العباد بسيرة عبد الجواد". وكل فصل يبدأ بحالة توهم إلى أن تعب الراوى في صفحة ١١٠ فقرر أن يكف عن التوهم قائلا: "إن موتاي يا ربى لا ينتهون، وروايتى تبغى اكتمالها، وجعبتى ملاءى، وقلبى أمضه الموت، وأثقله الحزن، ونفسى مضعضعة، وهؤلاء محظوظون، فقد وجدوا من يروى قصصهم فأحيوا بعد موتهم. أما أنا فمن أين لى براو مثلى زحمة المصاب وأثقله الفقد، يتجبح فى حكايتى بعد رحيلى ؟ اللهم لا اعتراض".

والتوهم، كما حدث الراوى، هو نوع من النواح، فكما ينوح الغراب الذى يسميه الناس "الغراب النوحى" ينوح الراوى على موته، وكأن همَّ وغمَّ لا ينتهيان. أما سلواه فى التذكرة، وسياحته وتفريح كربه عند أهل الآخرة. وهو - أى الراوى - منقسم على نفسه إلى قسمين: قسم يعيش عيشة أهل الدنيا، وآخر يعيش حياة أهل الآخرة (انظر صفحات ٦٦ و ٦٧). ولأن الراوى لا يعيش دون توهم، فقد صار هو والتوهم اثنين فى واحد، وصار يتوهم نفسه فى كل أحواله، فى غدوه ورواحه، فى صحوه ونومه، فى سرائه وضرائه، فى محياه ومماته. وهذا التوهم مرتبط دائما بالغناء وبالربابة. وبسبب هذا التوهم رأى الراوى ما لاعين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر.

## نموذج للبناء الروائى

ونأخذ الفصل الذى يفترض أنه الأول فى هذه الرواية الفريدة، نموذجا للبناء الذى اعتمده المؤلف، فنجده يبدأ بتوهم إحياء الموتى (فى حوالى ثلاث صفحات) حيث يتوهم الراوى أنه منشد ربابة، وقد اجتمع الناس حوله، فأخذ فى الإنشاد على الطريقة الشعبية المعروفة: أول ما نبدى القول نصلى على النبى، ثم انطلق يقص قصص موته وهم كثر، وكلما ذكر اسما من الأسماء انتفضت الأرض وتشققت وانشقت عنه حياء فسبحان محبى العظام وهى رميم. وهكذا يدخل بنا الراوى مع أول توهم فى واقع سحرى. وقد بدأ بالطبع بذكر أمه وأبيه وأخيه الأكبر وأجداده لأمه وأبيه، وكل هؤلاء



انشقت عنهم الأرض وعادوا أحياء، ثم انتقل إلى أتراب طفولته : سعيد فرجاني،  
ومحمد عبد القادر، ومصطفى المقدم، والجميع جاؤا وتجمعوا كأنهم فى يوم حشر.  
كان الاستمرار فى الغناء شرطا لحياة هؤلاء، كما أن الاستمرار فى قص حكاية كل  
منهم كان هو الشرط الآخر. ونظرا لسعادة ابن عبد الجواد باستدعاء كل هؤلاء من  
قبورهم فقد شجع نفسه قائلا : "أنشد يا ابن عبد الجواد، وعلى لسانك انطق بفمك اسم  
الأب، والأم، والصاحب، والصديق، وانذر نفسك لموتاك إلى حين، وابدأ بالأخبار الحزينة  
فمنها تفرغت كل الأحزان" ص٧

بعد هذا يبدأ الفصل بعنوان طويل يشغل صفحة، يقول : "الأخبار الحزينة فى  
موت السيدة أمينة" أحداثه عن الفقد" وفيها ما جرى لأمينة بنت مرشد راضى من  
الأمر العجيبة، والحوادث المدهشة الغريبة التى تطرب سامعها وتلذ قارئها بالتمام  
والكمال والحمد لله على كل حال"، وفى ذيل الصفحة نقراً : "ابن بطنى يعرف رطنى"  
(مثل شعبى).

ولاشك أن هذا العنوان الطويل دليل على الحس الشعبى المسيطر فى هذه الرواية،  
وهو فى الوقت نفسه يعكس التوجه المعتمد نحو الحكى، وأى عمل روائى إن لم يعتمد  
على حكاية أو حكايات مفيدة يتحول إلى نوع من الملل لا تجدى معه كل العناصر  
الأخرى المعروفة فى فن الرواية، ولهذا فإن أعظم القصص على مدى التاريخ الأدبى  
الإنسانى هو الذى اعتمد الحكى وسيلة وهدفا ومنهاجا. ففى الرواية الخالدة "دون  
كيخوته دى لا ما نشا" لمؤلفها ميغيل دى سيربانتيس تاتى عناوين الفصول على النحو  
التالى: "الفصل الأول وفيه ذكر حال ذلك السيد الشهير ومعيشته"، الفصل الثانى كيف  
خرج دون كيكخوته العبقري من بلده أول مرة، الفصل الثالث وفيه ذكر الطريقة الظرفية  
التي نصب بها دون كيكخوته فارسا... وهلم جرا".

ويقسم خيرى عبد الجواد الأخبار الحزينة أو قل هذا الفصل الأول إلى أخبار  
ثلاثة: الخبر الأول عن "الموت لما بدأ يتسلل" والخبر الثانى عن "العودة إلى كوم الضبع"

والخبر الثالث عن "الجنابة". وكل خبر من هذه الأخبار يبدأ بفقرة مأخوذة عن أمينة مثلما جاء في الخبر الأول: "لا تدفنوني تحت شجرة تظلني، إلا على جبل وعيني تراكم" (أمينة- الوصايا). ويأتي الخبر الأول لتتعرف على تنف من سيرة أمينة التي زوجت من شخص يكبرها بمائة إلا ستين عاما، هكذا ذكر لنا الراوي، ونعرف أيضا أنها أحببت فزوجوها من شخص لا تحبه. ثم ينتقل بنا الراوي بسرعة إلى الأيام الأخيرة من حياتها (فترة المرض) وفي الخبر الثاني نشهد عودتها إلى كوم الضبع التي خرجت منها بعد زواجها لتعيش مع زوجها عبد الجواد في بولاق الدكرور. وهذا الرجل سوف نتعرف على أخباره في فصول تالية. وأثناء العودة إلى كوم الضبع يتجلى الواقع السحري بكل فنونه، بدءا من اللغة التي تأخذ هي الأخرى طابعا سحريا على نحو ما نقرأ في هذه الفقرة الأولى التي تقول نقلا عن الجدة الخضرة: "من كوم الضبع خرجتم إلى الدنيا لتعمروا البنادر، وتنتشروا في أرض الله الواسعة، تتجبنون من خلق الله ما يسد عين الشمس، وإليها عودتكم حين يكون العمر قد بانث أواخره، وحين يغيب الثريا والميزان، ولما يتسرطن السرطان... إلخ (ص ٢١). وتظهر بركات مولانا الضبعي الولي صاحب المقام في القرية، الذي يلقي الناس في العادة راكبا البراق، وحوله جنود لا يرونها، حيث يدثرهم بعباءته المنسوجة من ماء البحر. وما إن علم الشيخ الضبعي بقدوم العائدة أمينة حتى خرج من مقامه، وخف لاستقبالها.

ويتجلى الواقع السحري كذلك في حالات عودة للواء (استرجاع أو فلاش باك) يتذكر أثنائها الراوي حواديث كانت أمه (أمينة) تقصها أيام زمان: من ذلك طلوع مولانا الضبعي دائما راكبا البراق، متدثرا بعباءته، ماسكا سيفه "الظامي" يحارب الأعداء والناس خلفه. ومن ذلك أيضا حكايتها عن أمنا الفولة، وكيف كان الشرر يطق من عينها والأفاعى تلعب على شفيتها فلما قرأ الشخص عليها السلام ردت عليه: لولا سلامك سبق كلامك لأكلت لحمك قبل عظامك. وينبغي أن نشير هنا إلى تقنية مهمة في هذه الرواية وهي تعدد الرواة، ولهذا نجد في هذا الخبر الخاص بالعودة إلى كوم

الضبيع تنوعا فى السرد بحيث يكون الراوى هو الجدة، أو الابن (ابن أمينة واسمه جمال) أو أمينة نفسها، أو المؤلف أو غيرهم. هو نوع من التداخل فى السرد على لسان أكثر من راو أجاد خيرى عبد الجواد استخدامه فى هذا العمل المتميز.

أما الخبر الثالث فى هذا الفصل الأول وهو عن "الجنابة" فنجده يقوم أيضا على تداخل الأزمنة، والحكايات الخرافية، وتوظيف النص القرآنى، وكذلك الحديث النبوى. ولا ننسى هذا المشهد الذى قدمه لنا الراوى كما يلى : جرت الخشبة، تكاد تطير- بل طارت - فجرى الناس وراءها. ورأى البعض الشيخ عبد الله الضبعى يتقدم الجنابة فهللوا وكبروا وتعجبوا من ذلك (ص ٣٨).

### اكتمال الحكاية

من النموذج السابق الذى أخذناه مما افترضنا أنه الفصل الأول عرفنا طريقة البناء فى هذه الرواية، ولكن هذا البناء لا يكتمل إلا إذا تتبعنا مسارات الحكى، عبر تقنية التقطيع التى رأى المؤلف أنها الأجدر بتقديم حكايته. وقد رأينا كيف بدأت الرواية بالأيام الأخيرة من حياة أمينة التى مرضت وزفت إلى القبر فى موكب جنازى يتقدمه الشيخ عبد الله الضبعى صاحب المقام والكرامات المعروفة على كل لسان. ولما كانت عملية دخول القبر لا تمثل نهاية حاسمة فى الأدبيات الإسلامية وغيرها من الديانات رأى الراوى أن يدخل معها القبر فبدأ بتوهم القيامة، وهو فى الحقيقة توهم دخول القبر، ومن ثم حدثنا فقال : "توهمت أن روحى راحت، وأنى الآن داخل قاعة مظلمة ليس لها ضبة ولا فتاح، فعلمت أن هذا قبرى.. إلخ" (ص ٤١).. ثم تأتى بعد ذلك ستة فصول أو مشاهد هى : سيدنا الملاك، والبرزخ، وخيط اللبن، ومن يحكى للرمال، والواد جلجل، والكلب سامبىو، والموت أصله حكاية. وكل هذه المشاهد تستكمل ما سبق من حكاية أمينة الأخيرة "مرضها ودخولها القبر"، إضافة إلى تناول قضية الموت فى حد ذاتها. ولا شك أن مجرد الدخول فى هذه الموضوعات هو ضرب من السياحة فى

عالم سحرى تتداخل فيه الحكاية، مع المعتقدات الشعبية، مع الرؤى الخرافية، استشرافا لما فوق الواقع، وتطلعا لكشف عالم الأسرار الذى لا يستطيع الناس، فى حياتهم اليومية، أن يتخلصوا من وطأته وتأثيره على مسيرتهم. فسينا الملاك يقصد به عزرائيل الذى ينقض على الإنسان فى أية لحظة فيقبض روحه ويحوله إلى جثة هامة. وهناك قصص كثيرة عن هذا الملاك من بينها القصة التالية : "عندما ينتهى عزرائيل من قبض أرواح الخلق يقف بين يدي الملك المتعال فيقول له : من بقى من خلقه؟ فيرد عليه : لم يبق إلا الملائكة العظام جبرائيل الروح، وميكائيل المهيّب، وإسرافيل صاحب الصور، فيقول اذهب واقبض هؤلاء، فيقبضهم ولا يبقى سواه، فيقول له : من بقى من خلقى؟ فيرد سيدنا الملاك وهو يعلم ما سوف يؤمر به : لم يبق إلا أنا، فيقول: مت يا عزرائيل، فيموت من وقته وساعته ويكون قد ذاق من صنعته. اللهم لا شماتة.." ( ص ٤٦).

ويعود بنا الراوى أيضا إلى الأيام الأخيرة من حياة أمينة، وكيف كانت ترى الشيخ الضبعى فى المنام؛ ويقدم لها بعض التوصيات، وكيف ذهبوا بها ذات يوم إلى الدقة (الزار) حتى تنط العفاريث من جسدها وتتركها لأنهم سبب مرضها، بل إن الكلب هول الذى يجرى وراء عربة الولد جلجل هو أيضا أحد أسباب موتها. وفى مشهد "الموت أصله حكاية" نجد المفصلة هى التى تقوم بمهمة الراوية. وفى "الموت أصله حكاية" نجد الراوى هو الدفان واسمه الشيخ عطا الله جاد الرب. وهكذا يستكمل الرواة، على تعددهم وتنوعهم، حكاية أمينة باستخدام كل وسائل القص الحديثة، من عودة إلى الوراء، والتغلغل فى باطن الشخصية، إلى أوضاع الغسل والدفن، مروراً بالمعتقدات الدينية وكذلك المعتقدات الشعبية الخرافية.

### سيرة عبد الجواد

ولا تكتمل سيرة أمينة إلا بذكر سيرة زوجها عبد الجواد الذى كان يكبرها بأربعين عاما، والذى بلغ الثمانين من عمره ولما يزل على مرجه. وأمينة هى زوجته

الثانية التى أنجبت له أربعة أولاد ثم أصيبت بفشل كلوى، أما زوجته الأولى فقد أنجبت له ثمانية، وهو يطلق على أولاد الزوجة الأولى اسم "الترقيدة الأولى" أما أولاد الثانية فيسميهم "الترقيدة الثانية". ونحن نتعرف على عبد الجواد فيما يشبه الفصلين : الفصل الأول عنوانه " التفرية" والفصل الثانى عنوانه " تذكرة العباد بسيرة عبد الجواد". فى "التفرية" يطالعنا عبد الجواد وقد أكمل عامه الثمانين، وزوجته الثانية قد اشتد عليها المرض، لكن ما يهم الراوى وما يهمنا فى هذا الفصل هو كيف تغرب عبد الجواد فى بلاد الله حتى استقر به المقام فى بولاق الدكرور. يقول : " خرجت يد من أمام وأخرى وراء، وامرأة أبى رحمها الله كانت كأمى رحمها الله، وأبى رحمه الله مات وهو يدعو لى دعواته الثلاث : تكسب، وتربح، ويحبب فىك خلقه، لم يعطنى سوى الدعوات" (ص ٧٣). وقد عمل عبد الجواد بناءً، ولهذا كان يمشى فى شارع همفرس المزدهم بالناس والعربات، وينظر إلى البيوت لأنه يعرف تواريخها، لأن على يديه هو وأبنائه قامت بولاق الدكرور. ولكن عبد الجواد مثل كل الناس آل به الأمر إلى الموت، فتم الإعلان عن موت كبير الجوادية البالغ من العمر مائة سنة إلا عشرين، أى أنه لم يعيش كثيرا بعد وفاة زوجته الثانية، لكن الراوى كالعادة يعود الى الوراء ليحكى لنا طرفا من سيرته، فنعرف أنه كان ماهرا فى صنعته، إذ كان يرسم بأصابعه على مداميك الطوب المرصوص بيديه. ونحن نرى أنه من المفيد هنا أن ننقل الفقرة الخاصة بذلك لنرى كيف نجح المؤلف فى تحويل حركة السرد العادية الى حركة كونية إنسانية. يقول الراوى متحدثا عن عبد الجواد الجثة التى وصلت للتو لتدفن فى كوم الضبع: "كان يقول ويرسم بأصابعه على مداميك الطوب المرصوص بيديه. يرسم رءوسا كثيرة، يرسم أرجلا وأيدى بأعداد كبيرة، يرسم خيوطا مشدودة إلى دائرة. يصل الخيوط بالرءوس والأرجل والأيدى. يشير بأصابعه : هذه الدائرة هى كوم الضبع، هذه الرءوس نحن، وتلك هى حبالها الأبدية. قد نقطع الخيط ونفر أحيانا، لكن ثمة خيوطا أخرى لا نراها تشدنا إليها فلا يضع منا أحد فى زحمة المدن الكبيرة" (ص ٨٣).

ومن العادات التي عرفت عن عبد الجواد أنه كان يجوب حوارى بولاق الدكرور ودروبها، يرصد ما تغير منها وما ظل على حاله. وفى شارع همفرس كان يتذكر حكاية هذا الخواجة : جنينته، وقصور الملك فاروق، وقصص الملذات الذى بناه الخواجة من أجل الملك، الذى كان يأتى إلى القصر متنكرا فى زى تاجر من التجار، فيظل فى حظ وأنشراح حتى يصبح الصباح. وهناك حكايات كثيرة تروى عن طعام الملك، وعن ملذاته، وعن قتل الحارس الذى تعرف على صاحب الجلالة فأنحنى له تعظيما وإجلالاً، فظهر الغضب فى عيني الملك وقال له : هل عرفتني؟ فرد الحارس : من جهل سموك ما عاش. فأخرج الملك من جيبه سلاحا ناريا وصوب إلى قلب الحارس فأرداه قتيلا.

كان عبد الجواد أيضا يسمع أحاديث الراوى صاحب الرباب فيعرف أن الدنيا مقسمة إلى أربع جهات، وأنها واسعة، وما كرم الضبع إلا قطرة فى بحر محيط، ناسه يسدون عين الشمس. ومن القصص التى استمع إليها عبد الجواد من شاعر الربابة قصة الأمير حمزة، وسيرة الظاهر بيبرس، وقصة الأميرة خضرة الشريفة، وسواها. لكن من أهم ما ورد فى سيرة عبد الجواد الحديث عن الغربة، وما كتب الناس حولها من أغان ومواويل، مثل هذا الموال الذى يقول : "لو كان علمى بأن الوعد مدارى، ما كنت أسافر ولا أطلع قط من دارى" (ص ٨٨). ثم إن عبد الجواد قد سافر فى رحلة وحيدة خارج موطنه هى رحلة الحج، وعندما عاد وقف أمام بيته يحيى مستقبله وخلفه سفينة كبيرة بثلاثة أدوار تشق بحار الطوب الأحمر المطرطش، فوقها تحلق طائفة طيارة رسم فوق مؤخرتها علم مصرى له ثلاث نجومات يختبئن فى حضن هلال.

### قصص أخرى عن موتى ابن عبد الجواد

ولا تنتهى الرواية بموت عبد الجواد، بل تبدأ حكايات أخرى عن موت الخضرة، وموتى آخرين مروا بحياة ابن عبد الجواد. ونقع هنا على توهمين: أحدهما "توهم عين الخلود" والثانى "توهم صفاته" يقصد صفات ملك الموت عزرائيل، وتوهم عين الخلود



يبدأ بسؤال مهم بالنسبة للراوى هو : هل أجد من هو ذاكرى بعد فنائى كذاكرى موتائى؟! ومن الواضح أن هذا السؤال يلح على الراوى لأنه ذكر مثله فى مواضع أخرى، ويرد ضمن هذا التوهم بيتان هما :

لا تأسفن على الدنيا وزينتها وأرح فؤادك من هم ومن حزن

وانظر إلى من حوى الدنيا بأجمعها هل راح منها بغير القطن والكفن

بعد هذا التوهم تبدأ وقائع موت الخضره، والخضره هى أم جد الراوى وست أمه، وزوجها هو عفيفى أبو راضى العائش من أعمار الخلق مائة وعشرين سنة ونصف السنة، وهو باني مقام سيدنا عبد الله الضبعى صانع الكرامات، وإن كان المؤلف يكتبها المعجزات، وهذا خطأ لأن المعجزات - كما هو معروف - تجرى على يد النبى، فى حين تجرى الكرامات على يد الولي، وقد كانت الخضره امرأة مثقفة لأنها كانت عارفة بقصص الأنبياء، وكانت صلتها قوية بالشيخ الضبعى وبغيره من الأولياء، وقد كبش الشيخ الضبعى من كنوز البحر وأعطاهها.

وعندما تنتقل الى التوهم الآخر عن صفاته نجد الراوى يحدثنا عن صفات ملك الموت عزرائيل وهى أنه هازم اللذات، ومفرق الجماعات، ومخرب البيوت والدور، ومعمم القبور، وميتم الأطفال، ومرمم النساء... إلخ، وقد توهم الراوى كذلك أنه رأى ملكا عظيم الخلق والمنظر، بلغت قدماه تخوم الأرض السابعة، جالسا على كرسي من نور، والملائكة بين يديه، عن يمينه لوح، وعن شماله شجرة عظيمة كثيرة الأوراق، على كل ورقة اسم لابن آدم، فإذا ما قرب الأجل اصفرت الورقة التى عليها اسم صاحبها. ولا شك أن هذه قصة معروفة عن ملك الموت ترد كثيرا فى الكتب الدينية ويتلوها الخطباء على المنابر، ولكن المؤلف نجح فى توظيفها ضمن سياق هذا العالم السحري، كما نجح فى توظيف غيرها من القصص، بحيث صارت جزءا من بناء فنى روائى له سحره الخاص، ومواضعاته الخاصة.

ويختم الراوى هذا التوهم قائلاً إن موته يبدون كأنهم لا ينتهون، وأن هذه السلسلة لن تنتهى إلا بموته، وربابته على كتفه، والقوس فى يده، ولسانه لا يتوقف، وما إن قال ذلك حتى ظهر له موت آخر فقال : "هل تصدقون أن صاحبي قتله لسان؟" أسمع من يقول : وكيف كان ذلك؟ صلوا على من يشفع فيكم؟" (ص ١٠٤). وهكذا يظل التوهم مفتوحاً لتقديم حكاية موت جديدة عن "العمال" بتشديد الميم وفتح العين. والعمال كما شرحه المؤلف فى الهامش هو اللسان فى الموروث الشعبى، ويقال إن الميت يفنى جسده إلا لسانه، فإنه يتيسر ويصبح مدبياً كسن الإبرة، وإنه إذا لمس إنسان يموت فى الحال، لذلك يقولون لمن يدخل القبر. حاسب من العمال، والمقصود هنا هو حفار القبور الذى صار يخاف من ذبابة زرقاء تحوم حوله. وخوفه هذا يثير التساؤل، إذ كيف يخاف من الموت من قضى عمره مع الأموات؟ لكن الذبابة ظلت تطارده حتى قضى نحبه وهو داخل قبر عندما مر بقدمه فوق سن مدبب، لاشك أنه هو العمال الذى أشرت إليه أنفاً، والذي جاء عنوان لهذا الفصل الخاص بحفار القبور.

انتهت التوهمات إذن ولم تنته القصص، وذلك بعد أن تعب الراوى من التوهم، كما أسلفت. ولكن تبقى حكاية عزيز وحمار عزيز وديكة الشريكسى، كذا توتة الجميلة التى أحبها عزيز وكل ما نصل إليه نحكى عليه والعاشق فى جمال النبى صلى عليه.. هكذا يقدم لنا الراوى عنوان هذه الحكاية، التى نعرف منها أن الناس قد شكّت فى أن يكون لعزيز عقرية قد ظهر وبان لكن اتضح أنه عقرية أمه. وكان لعزيز هذا حمار يمثل أعز الأحاب عنده بعد أمه، وكان الحمار يفهم صاحبه. ويقسم عزيز أنه سمع لغة حمارة، وأنه عرفها، وأنه ظل يحدثه مقدار ساعة زمانية كشف له أثنائها عن الظاهر والباطن، ما مضى وما هو آت، ولم يقل له كلمة سوء قط (انظر ص ١٦). أما ميراث عزيز من أبيه فلم يكن سوى بعض الكتاكيت، وهذا الحمار العجوز، وبيت معتم له رائحة قديمة تذكره دائماً بأيام الأحاد، وأيام كان الناس ينادون عليها "يا أم عزيز" فتفرح لذلك وتنتظر إليه وتتمتم: اسم النبى حارسك وصاينك. أما توتة فكانت حبه الذى لا يبارى،

وكانت تبادله حبا بحب. ولكن الموت دلف إلى عزيز من أقرب طريق عندما وقع فى بئر ساقية، ومعه من الأموات حمار عجوز أعرج، وكتكتوتان أحدهما ديك شركسى.

وإذا كان الراوى قد انتهى من التوهم فإن أحداثه لم تنته. وما نحن نراه يقدم لنا موعظته قائلا : "وما مر عليكم من سير إن هى إلا قطرة فى بحر محيط اسمه الدنيا، أولها عياط، وآخرها عياط، وما بين الأول والآخر نكد على فرقة أحبة. فسبحان الحى الذى لا يموت صاحب الملك والملكوت" (ص ١٢٣). ثم تأتى بعد ذلك حكاية سعيد فرجاني من أصحاب الطفولة، الذى ولد ليموت، وكانت المرأة التى أحبها هى سبب موته، حيث انتحر من أجلها، وراحت معه جثتان أخريان لأمه وأخيه، ثم تأتى قصة أحمد عبد القادر الذى دهسته عربة وهو خارج من بيته متوجها إلى مدرسة التجارة. والمشهد الأخير قصة موت شخص غريب وقد اكتملت الدائرة بموت هذا الشخص. وهنا وقع القوس من يد الراوى، وانتثرت ربابته ووقعت بعيدا عنه، وخذلته قدماه فوقع من طوله. لكن تظل معنا قصة أخرى جاءت بسبب أن الراوى استطاع أن يتناول قوسه بيد مرتعشة وبالأخرى ربابته وبدأ يحكى لنا عن آخر موت، وهو موت النجاب، وهذا النجاب هو عبد الرسول الذى رأى بنفسه رؤيا موته، وكان يعلن عن موته حتى ظنه الناس مجنونا فانصرفوا عنه، وكان عبد الرسول يسكن فى المقابر ويفكر أين سيدفونه وهو غريب، وليس له عائلة، ولا توجد ترب للغرباء، لكنه كان دائما يهن رأسه قائلا لنفسه : سيتصرفون على أية حال. ولاشك أنهم قد تصرفوا عندما جاء أجله.

وهكذا تكتمل عناصر الرواية كما قال الراوى فى آخر صفحة، لكنه - أى الراوى - مازال مصرا على أن يترك الباب مفتوحا كى تتوالى الحكايات بعد ذلك على طريقة الراوى الشعبى : "أول ما نبدى القول نصلى على النبى... نبى عربى نوره...". وتلقى كتاب التوهمات وأنت فى حالة ذهول من تلك الحكايات التى قصها عليك الراوى فى لغة شعبية أليفة ومشوقة.

## اللغة والتقنيات القصصية

نظرا لأن هذه الرواية تمتع من التراث الشعبي - كما رأينا - فإننا نجد اللغة فى الغالب الأعم قريبة من لغة الحياة اليومية، بل إنها فى بعض الأحيان تكون لغة وسطا بين الفصحى والعامية، على نحو ما نرى فى المثال التالى : "بالدمع جودى يا عين على عزيز. لم يكن يدري أن ساعته حانت، وأنه فى هذا اليوم مفارق أحبته، فمض أن صبا من نومه وعينه لا تهدأ عن الرف. ريق إصبعه بلعابه وممره على عينه الشمال وقال : اللهم اجعله خيرا" (ص ١١٦). لكن اللغة فى أحيان أخرى تبلغ درجة عالية من الفصاحة كما نرى فى المثال التالى : "وقف الراوى وقد أحكم القوس فى يده التى بانّت عراقيبها، ووضع ربابته فى موضعها، وبدت أنفاسه لاهتة متلاحقة، وداهمه إحساس الذى يوجد بأخر ما عنده" (ص ١٢٤).

فهذه لغة قوية فصيحة محكمة، وإن كان المؤلف قد استخدم الفعل "بان" بمعنى ظهر، مع أن معناه اللغوى الصحيح هو "انقطع" كما يوضح ذلك هذا البيت لكعب بن زهير :

بانّت سعاد فقلبي اليوم متبول      متيم إثرها لم يُفدَ مكبول

وقد سبق أن أشرت الى توظيف النص القرآنى بدرجة موسعة تجعلنا نعد ذلك ضمن التقنيات المستخدمة فى الرواية. ولنأخذ مثلا واحدا يوضح كيف استخدم المؤلف فى فقرة واحدة أكثر من آية قرآنية. يقول الراوى : "أوصيكم فاستوصوا بمحبة أبناء البطن الواحدة. اعتصموا بحبل الأخوة ولا تفرقوا، واذكروا أمكم وصلوا الرحم، إذ كنتم نطفًا فألق بينكم فأصبحتم بنعمته إخوانا، ولا تكونوا كالذين تفرقوا واختلفوا من بعد موت أمهم. وما أنا إلا بشر جاء أو أن موته، أفئن مت انقلبتم على أعقابكم. مرج البحرين يلتقيان، بينهما برزخ لا يبغيان، فبأى آلاء ربكما تكذبان" (ص ٢٧).

أما التقنيات المستخدمة فكثيرة منها تداخل الأزمنة، والانتقالات الزمانية والمكانية، والعودة إلى الوراء، وتعدد الرواة وتنوعهم، والتوهم فى حد ذاته يعد تقنية قصصية،

وتوظيف الموروث الشعبي، والمزج بين الواقعي والسحري لتقديم عالم قصصى فيه غرابة وإدهاش، وتقديم الحكاية على مراحل بحيث يمكن أن تبدأ من النهاية لتعود إلى البداية. وكل من له بصر بفن القصة والرواية يمكن أن يكتشف في هذا العمل ثراء لا مثيل له، فضلا عن أنه في الحقيقة لا شبيه له في نوعه.

## خصوصية المكان فى قصة "ومات خوفى" للكاتبة السعودية ظافرة المسلول

إن هذه القصة "ومات خوفى" للمؤلفة ظافرة المسلول تحتاج فى البداية إلى تقديم موجز عن الجنس الأدبى الذى يمكن أن تنتمى إليه. وقبل ذلك نقول إنها صادرة عام ١٤١١هـ الموافق ١٩٩٠م، وقد قدم لها ناشرها، صاحب إصدارات النخيل، سليمان الحماذ بمقدمة طويلة (عشرون صفحة) يتحدث فيها عن أهمية القصة القصيرة وتطورها على المستوى العالمى، ثم ينتقل إلى العمل موضوع التقديم فيؤكد على أهميته قائلا إنه يقترب من الإنتاج العالمى بمسألتين هما المعالجة النفسية والخصوصية البيئية. والحق أن هذه أول مرة أجد فيها ناشرًا يقدم لعمل من إصداره بمقدمة طويلة ونافذة، وتنطوى على رؤية قوية وبصيرة للاحقة. وقد عرفت أنه هو الناشر من قوله: "وَأيس من حق الناشر أن يشيد بعمل ينشره حتى لا يكون صنيعه ذاك مدعاة لرواج منشوره، ولهذا سوف أشير فقط إلى بعض مواضع الجمال فى هذا النص، تاركا أمر تقدير قيمته الإبداعية للناقد والقارئ" (ص ١٨)، ولكن اتضح لى كذلك من خلال فقرات وردت فى المقدمة وفى هوامشها أن سليمان الحماذ لم يكن مجرد ناشر، بل كان صاحب إسهامات مهمة فى الحياة الثقافية بالملكة وأنه اشترك مع أبى عبد الرحمن بن عقيل فى كتابة دراسات لبعض القصص العالمية المنشورة فى مجلة "الرسالة".

نعود إلى الجنس الأدبى فنجد سليمان الحماذ يركز فى النصف الأول من المقدمة على القصة القصيرة، وقد قال فى أحد الهوامش (ص ١٣) "إن القصة القصيرة عند



هيمجنواي قد تصل إلى مائتي صفحة". وإذا كانت قصة "ومات خوفي" تقع في حوالى ٥٧ صفحة فلا شك أنه قد اعتبرها قصة قصيرة. لكنه أشار إليها أحيانا بقوله "هذه القصة الرواية" وما يعزز نظرتة إليها على أنها رواية هو أنه نشرها فى كتيب قائم بذاته من حوالى ٨٢ صفحة تشمل النص والتقديم. وعلى أية حال فإن التصنيف الأدبي لهذا النوع من القصص صار محسوما إلى حد كبير، وذلك بعد استقرار المصطلح الأجنبى "نوفيلاً" NOVELA، ويطلق على القصص الذى يقع من ناحية الحجم بصورة خاصة، فى منطقة وسط بين القصة القصيرة والرواية. وقد زاد هذا المصطلح تحديدا بعد أن بلغت القصة القصيرة درجة كبيرة من التكثيف والإيجاز حتى صارت مجرد خاطرة تكتب فى صفحة أو نصف صفحة أو أقل. إضافة إلى ذلك هناك كثير من الأعمال القصصية صدرت خلال النصف الثانى من القرن العشرين، وعلى الرغم من صغر حجمها اعتبرت روايات مثل "الكولونيل لا يجد من يكاثبه" و "ساعة نحس" و "الورقة الذابلة" لجابرييل جاريثا ماركيز. وعلى هذا فإننا نعتبر قصة "ومات خوفي" رواية قصيرة أو NOVELA خاصة أنها- كما سوف نرى- تحمل خصائص العمل الروائى لكن بمفهومة الحديث الذى يميل إلى تقطير الأحداث وتكثيفها وتركيزها حول موضوع واحد أو فكرة واحدة، يكون فيها البطل هو المحور الرئيسى للاهتمام.

والحق أن قراءتى لقصة "ومات خوفي" تنطوى على ضرب من الصدفة، لكنها صدفة تقوم على تصور منهجى أرى من المناسب أن أعرض له فى سطور قليلة : ذلك أنى من واقع التعامل مع الظاهرة النصية التى أريد الاقتراب منها أكون لنفسى ما أسميه "استراتيجية القراءة" وهو أمر صار مهما ومعترفا به فى تنظيرات ما بعد البنيوية، وخاصة نظرية التلقى. وهذه الاستراتيجية لها أهداف من أهمها التركيز على النص المفرد المتميز، وإرجاء الأحكام العامة لحين الانتهاء من رصد الظاهرة بكل جوانبها الإبداعية والنقدية. أى أن الدرس البانورامى للظاهرة ينبغى تأجيله لحين الانتهاء من الرصد الجزئى لها، وذلك فى نوع من الفحص المختبرى الذى يمنع

السقوط فى هوة التعميم المخل وإطلاق الأحكام الجزافية. وبناء على ذلك أخذت فى قراءة أعمال روائية سعودية، ولا شك أن كل الأعمال الأدبية فيها الجيد وفيها الردىء، والنشر ولو فى طباعة راقية ليس حجة للعمل بل على العكس قد يكون حجة عليه. ولما كنت من أشد المدافعين عن فكرة عدم التوقف عند الأعمال الرديئة لأنها ليست مؤهلة أساسا للاستمرار، والتوقف عندها مضيعة للوقت وأى مضيعة! فأنى عادة أنحيها جانبا حتى لا أشغل نفسى بها بعد ذلك أبدا، على حين أهتم اهتماما قويا بالأعمال المتميزة حتى لو لم تكن لدى أية فكرة عن أصحابها. وهذا ما حدث لى مع قصة "ومات خوفى" فانا لا أعرف شيئا عن صاحبها ظافرة المسلول، والكتب التى قرأتها فى النقد الأدبى السعودى لم تشر إليها. ثم إنى لا أدرى هل لها أعمال أخرى؟ وهل واصلت الكتابة أم توقفت؟ وعلى كل حال فإن من محاسن التطور الذى حدث فى النقد الأدبى خلال العقود الأخيرة أنه لم يعد يهتم بشخصية المؤلف، بل إنه قد أماته تماما، ليصب كل اهتمامه على النص نفسه. وهذه مسألة صارت من البدهيات لكثرة ما عولجت من جانب النقاد والكتاب وغيرهم من المهتمين بالثقافة. وهكذا تكون قصة "ومات خوفى"، على قصرها، من أهم الأعمال التى لفتت انتباهى وأنا أقرأ فى الرواية السعودية، ولهذا أسرعت إلى الكتابة عنها وتقديمها إلى القراء باعتبارها عملا متميزا له خصوصياته المحلية، واستشرافاته العربية والعالمية، وسوف يكون من بين أهدافنا مقارنته بعمل مهم هو "حكاية غريق" للكاتب الكولومبى العالمى جابرييل جارتيا ماركيز.

## أولوية الجانب الفنى

يقول الدكتور منصور الحازمى فى كتابه "فن القصة فى الأدب السعودى الحديث": "الرواية الفنية ينبغى أن تكون نسيجا محكما لا ينفصل فيه الفعل عن الشخصية الفاعلة، ومن أهم سماتها تماسك البناء، وتوافر الصراع، وتقيدها بقانون السببية وتطوير الشخصية، واكتفاؤها بمعالجة قطاع معين من المجتمع أو قضية

محددة من القضايا الإنسانية<sup>(١)</sup> ويقول الدكتور الحازمي عن المعالجة الفنية وأهميتها في أي عمل قصصي : "إن الموضوع في العمل الإبداعي لا أهمية له إن لم يدعم بالمعالجة الفنية، بل نستطيع أن نقول إن الفكرة لا تكتسب أهميتها إلا من خلال المعالجة، ولا تخلو أقاصيص من سمئناهم بـ "الواقعيين" من بغض الاضطراب الناشئ من تحمسهم أحيانا لبعض القضايا الاجتماعية، مما جعلهم يفعلون في بعض المواضع ويغلبون جانب الفكرة على جانب البناء والأسلوب"<sup>(٢)</sup>.

وانطلاقا من هذه الرؤية النقدية الحسنة نقول لقد استطاعت المؤلفة أن تقدم عنا قصصيا، متماسك البناء، قوى الأسلوب، مع قدرة على تطوير الحدث وتصعيده، وتغلغل في أعماق النفس لتصوير التفاعلات النفسية وتأثيرها على حركة الشخصية. علاوة على البراعة في الوصف وتخليط الأضواء على الشخصية من منظورين يتلاقيان ليصنعا العالم الإبداعي الفريد لذلك الشخص المسمى "سعد" وهو بطل القصة الأوحده، لأن كل الشخصيات الأخرى - على كثرتها - ما هي إلا دوائر صغيرة تتداخل أو تتلاقى، على هذا النحو أو ذاك، مع دائرته الكبرى. ولنبداً في تفصيل هذه العناصر واحدا تلو الآخر.

### البناء من منظورين متداخلين

أقامت المؤلفة بناء قصتها على منظورين الأول منهما يعد مدخلا للثاني، والثاني جاء بمثابة العلاج والشفاء من الأول.

(١) د. منصور الحازمي، فن القصة في الأدب السعودي الحديث، دار العلوم للطباعة والنشر، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م، الرياض، ص ٥٢

(٢) السابق، ص ١٢٢

فى المنظور الأول يقدم سعد بطل القصة على أنه شخصية خجولة خائفة مرتعبة تعجز دائما عن السيطرة على هذه الحالة المستعصية على الحل. وقد جسدت لنا القصة هذه الحالة الفريدة من خلال واقعة حدثت لسعد هى وصول خطاب التعيين إليه وذهابه إلى الوزارة لتسلم العمل. وبالطبع اجتاحتها مشاعر الفرح الشديد لما سوف يحدثه التعيين من تغيير فى حياته، ولكن التفكير فى مقابلة المدير والزلاء فى العمل قلب فرحه إلى هم ثقيل، وأخذ يناجى نفسه : "المدير.. ترى كيف سيبدو؟ هل هو جاف، خشن الطباع، متسلط، من نوى الخناجر المسمومة المزروعة فى الأفواه ؟ أو من ذلك النوع الآخر الذى تنطلق من فيه مئات الكرات الشفافة الملونة... إلخ، كما أنه أخذ يفكر فى زملائه. وما إن وصل إلى مبنى الوزارة حتى شعر بالرهبة كأنها ثقل يسقط فى جوفه. وما إن طلب منه المدير أن يدخل حتى شكره لكنه - أى سعد - كان ينظر إلى أنياب المدير الصلبة وكأنه وحش سوف يفترسه، ثم وقف يصلح من شكل عقاله وشماغه للمرة الألف منذ أن دخل هذا المبنى. والحق أن المؤلف تددع فى وصف حالة سعد النفسية، وفى وصف الأماكن، وهذه موضوعات سوف نتناولها فى مكانها من هذا البحث. المهم أن الخجل الشديد أمام المدير جعل سعدا يشعر بشبه تشنج فى فكه، وقد خرجت كلمة "السلام عليكم" من بين شفثته كأنها -كما يقول- خطبة من مائة صفحة يريد أن يلقيها على ندوة من كبار شخصيات العالم. دار حوار قصير- بشق النفس - بين المدير وبينه، وعندما تأهب للانصراف وقع الكرسي خلفه فشعر بالخجل الشديد أكثر من قبل. وبعد ذلك عندما ذهب إلى زملائه وقع له حادث مشابه وإن كان أشد وطأة، وهو دوسانه على مؤخرة حذاء أحد الزلاء، فوقع الزميل ووقع هو فوقه. وكانت تلك - كما يقول - بداية معرفته بزملائه وسط موجة من ضحكهم وسخريتهم.

ولا شك أن هذه الشخصية الخجولة الهيابة لها أشباه ونظائر كثيرة فى الآداب العربية والأجنبية، ولكن المؤلف جعلت لها خصوصية تابعة من البيئة المحلية، ولا شك أن الخصوصية هى صاحبة الدور الأول فى منح عمل فنى قيمته الفريدة. وهذه مسألة

صارت مبتذلة لكثرة ما كتب فيها، ومن ثم فلا داعى للتدليل عليها أو الاستئناس بأقوال الآخرين بشأنها. لقد ورث سعد شخصيته الخجولة الخائفة من أمه، التي كانت كما يروى لنا هو نفسه " شديدة الحياء والضعف والخوف، تخاف من كل شيء، وتخاف من لا شيء. كانت تخاف الظلام والكلاب والحشرات والطيور، والناس أيضا. كانت تخاف الخوف نفسه. وكان الخوف أيضا أبى. كانت تخشاه، وتكرهه، وكان يربعها مجرد التفكير فى أن يأخذنى منها، ومع ذلك فقد أخذها منى آخر " (ص ٣٩-٤٠). المسألة إذن ذات أبعاد اجتماعية. وجذور هذا الخوف الشديد لدى سعد كامنة فى الظروف القاهرة التي عاشتها أمه، وانتقلت آثارها النفسية إليه، وهذا ما رصدته العم صالح بواب المدرسة الأولية قائلا عن أمه " إنها هكذا دوما، خائفة، شكاكة، لا تثق بأحد، أنانية، وأبدا مضطربة وقد نقلت إليك صفاتها. أنت أشبه بالبت منك بالولد " (ص ٤٣). والظروف التي عاشت فيها أمه كذلك هي التي صنعت منها تلك الشخصية المرعوبة المهزوزة، فقد طلقها والده، الذى وصفه بأنه لا يطاق، لأنها كانت تناقشه، وتزوج من امرأة أخرى وصفت بأنها مثل النعامة تسمع منه وهو يصب جام غضبه عليها فلا تغضب، وتشعره بأهميته وبأن الرجل دائما أفضل من كل النساء. ولهذا يقول سعد أو الراوى (لأن القصة ترد على لسان السارد الأول) : "الآن أدركت لماذا انفصلا، أبى وأمى، لا يمكن لزهرة أن تعيش تحت طوفان " (ص ٤٥). كان الطلاق إذن والخوف من أخذ الأب للولد سببين قويين لاهتزاز شخصية الأم. وكانت الظروف التي عاش فيها سعد وتأثره السلبي بزواج أمه من أهم الأسباب فى اهتزاز شخصيته ولهذا وجدناه يقول : لا أسفر أمى وزواجها، لا للعيش مع أبى، لا لكل شيء. أه هذا ما كنت أخشاه لقد أخذنى أبى للعيش معه (ص ٤١). ولم يكن أبوه يراعى كل هذه الظروف القاهرة، بل كان كثيرا ما يسخر من ابنه ويشبهه بالنساء (انظر صفحة ٥٧).

هذا هو المنظور الأول.. أما المنظور الثانى والواقع فى حوالى ثلاث وثلاثين صفحة فهو عبارة عن ورطة أو مغامرة غير محسوبة العواقب تورط فيها سعد. وهى تشبه

بعض الأعمال الموجودة فى الآداب الأجنبية، حيث يصارع الإنسان الموت من أجل البقاء، وكما أسلفت فإن هذا المنظور الثانى يرتبط بالأول من حيث إنه كان ضروريا لشفاء سعد من خوفه وعلعه واهتراز شخصيته، ذلك أنه بعد أن توثقت علاقته بزملائه فى العمل دعوه للذهاب معهم فى رحلة إلى البر لأصطياد الضبان، وقضاء وقت ممتع هناك، وقد تردد سعد كثيرا فى الذهاب وتذكر حالة رأى فيها الضب فى طفولته، ولكنه فى النهاية حسم أمره وذهب معهم. وقد حدثت بالطبع أمور أثبتت خوفه الشديد، من بينها انطلاقه بأسرع ما يمكن هاربا كأنه يطير فوق الكتبان عندما رأى أحد الزملاء يمسك بالضب من تحت أنقاض جحر، وعندما عاد إليهم طلب منهم أن يعيدوه إلى الرياض. وقد ظل أمره معهم بين شد وجذب حتى وافقوا على إعطائه سيارة للعودة بمفرده، وانطلق سعد بالسيارة وسط الصحراء، ولكنها توقفت منه فى الطريق، ومن ثم ظل فترة طويلة يصارع من أجل البقاء، ويتحمل لدغ الأفاعى والحشرات، ويقاوم الجوع والعطش، حتى جاءت لحظة أحس فيها أنه صار بلا ماض لأنه لم يعد يفكر إلا فى الحاضر فقط. والحق أن المؤلف تبداع فى وصف الأحداث ودرجتي المعاناة والمقاومة لدى سعد، فتقول على لسان الراوى : " وأخذت فى التدرج والكتيب ينجر فى خلفى كالسيل، ينهمر يكاد يغرقنى. وفى دقائق كنت فى نهاية الكتيب، منكفئا على وجهى، رأسى يدور.. إلخ " (ص ٧٢). وتقول فى موضع آخر " وهكذا حدثت نفسى والعطش الرهيب يحترق فى داخلى ويمزق حلقى وصدرى، بل إنه ينتفخ فى داخلى كالبالون يكاد ينفجر فى شرايينى.. إلخ " (ص ٧٥). والحق أن هذا النوع من القصص لا يمكن اختزاله فى مضمون أو الوقوف عند بعض جوانبه، لأن ميزته الأولى تكمن فى الوصف واللغة والأسلوب واستبطان الحالة النفسية، وإبراز التصميم على المقاومة ومن ثم على البقاء. وقد بلغ الأمر بسعد أنه - كما يقول - نسي كل شيء مثلما نسي ماضيه، ونسى شكل الحشرات. ولهذا عندما وصلت إحداها إلى شفثيه ابتلعها، صحيح أن القرف أصابه عند مضغها، لكنه لم يشعر أخيرا إلا بحركتها فى معدته (ص ٧٧). ونصل إلى نهاية القصة فنجد سعد نزيل المستشفيات، وأمامه وجه امرأة وهى المريضة ووجود العنصر



النسائي في حد ذاته له دلالة في هذه الأحداث. لكن المؤلفة لم تركز على حدث الإنقاذ، بل تركته غامضا، لأنها أرادت لقصتها أن تكون شديدة الإيجاز والتكثيف. وقد أقام الإخوان حفلة لسعد بعد شفائه حدثهم أثناءها عن قتاله مع الصحراء، وذلك بعد أن تحول إلى شخصية مختلفة كل الاختلاف عن الشخصية التي عرفوها من قبل.

وهذا المنظور الثاني في قصة ظافرة المسلول يذكرنا برواية "العجوز والبحر" لإرنست همنجواي، ولكنى - كما ذكرت من قبل - سوف أتوقف قليلا عند عمل آخر هو "حكاية غريق" لجابرييل جارتيا ماركيز. وهذا العمل نشر لأول مرة منجما في جريدة "المشاهد El Espectador" عام ١٩٥٥، وقد كتب على شكل تحقيق لحادثة وقعت يوم ٢٨ فبراير من العام المذكور، عندما تعرضت مدمرة تابعة لسلاح البحرية الكولومبي لعاصفة قوية في بحر الكاريبي فسقط في الماء ثمانية من أفرادها غرقوا جميعا ما عدا شخصا واحدا اسمه لويس أليخاندرو بيلاسكو، ظل يصارع الأمواج والحيات والعواصف، والعطش والجوع، وضربات الشمس الحارقة لمدة عشرة أيام على ظهر ألواح مربعة من الخشب اعتبرت كأنها قارب صغير وقد نشر هذا التحقيق بعد ذلك في كتاب أو "كتيب مستقل" (حوالي مائة صفحة من القطع الصغيرة) بعدما هذبت وطورته المخيلة الروائية الرفيعة لجارتيا ماركيز. والطبعة التي قرأتها وأنقل عنها هي الطبعة الثالثة عشرة من هذا الكتيب وتاريخ صدورها هو عام ١٩٨٢، ولاشك أن هذا العمل من أجمل أعمال ماركيز وأكثرها إثارة ودهشة ومتعة وتشويقا. وهو كذلك لا يمكن تلخيصه بل لابد من قراءته جملة جملة، والالتحام مع البطل وهو يصارع كل شيء في الوجود، ولا يملك إلا إرادته القوية والعناية الإلهية التي تتدخل في اللحظة المناسبة لكي تبعد عنه هذا الخطر أو ذاك، لأن الإنسان وهو على قيد خطوة من حوت شرس، مثلا، لا يملك إلا أن يسلم أمره للقدر. وهذا ما فعله لويس أليخاندرو بيلاسكو كثيرا، وهو أيضا نفس ما كان يفعله سعد بطل قصة "ومات خوفي" عندما كان يستسلم للحشرات والهوام والأفاعي لأن قواه البدنية قد خارت نتيجة للعطش والجوع

والإنهيار الكامل. ونظرا لتطابق المواقف أو تشابهها سواء فى البحر أو فى الصحراء عند كل من أليخاندرى بيلاسكو وسعد نجد أحيانا بعض العبارات تتلاقى، وعلى سبيل المثال فإن سعداً فى أحد المشاهد يحس بنفسه كأنه قد تلاشى من الوجود، وغاب عن الوعى، لكن وعيه يعود إليه فجأة فيرى الماء يتلألاً (حلم يقظة طبعاً) وأمواجه تعكس شتعة الشمس، ويسمع صرخة مدوية فى أعماقه " فأعرف أننى بشر رغم أننى شككت فى ذلك قبل لحظات أو ساعات. بشر يريد الحياة " (ص ٧٨). ونأتى إلى أليخاندرى فنجد أنه يقول : " إن الفكرة التى استحوزت على هى أنى بدلا من أن أقترب من الساحل صرت، على امتداد سبعة أيام، أكثر دخولا فى البحر، هذه الفكرة أسقطت عنى الرغبة فى مواصلة الكفاح، لكن الإنسان عندما يحس أنه أصبح على حافة الموت تقوى عنده حاسة البقاء " (ص ٦٩ من الطبعة الإسبانية المذكورة).

التلاقى بين المنظورين السابقين مهم - كما أسلفت - لأن البطل قد تطهر من خوفه وشخصيته المهترئة بعد صراعه مع الموت فى الصحراء، ووصله إلى حافة التلاشى الكامل من هذا الوجود، كأن المؤلفه تريد أن تقول إن المواقف شديدة الصعوبة تصنع الإنسان، وتصلل معدنه، وتباعده بينه وبين شوائب النقص والهبوط والتدنى. وهذه فى حد ذاتها قيمة تضاف إلى القيم الأخرى التى يتضمنها هذا العمل المتميز. لكن الأستاذ سليمان الحماد مقدم العمل نقل عن ناقد آخر اسمه الأستاذ عبد الله بخيت كلاما، يبدو أنه نشر قبل صدور القصة (لم يوضح أين نشر ولا فى أى تاريخ) يقول : " لو أن المؤلفه أسقطت الواقعة الأولى من العمل، وتبنت الواقعة الثانية مع إعادة بناء الواقعة الأولى بصورة الفلاش باك لاستعادة الأحداث بصورة عرض لأصبحت قصة قصيرة رائعة جدا . على كل حال هذا لا يمنع من القول بأننا أمام عمل متميز ووحيد من نوعه فى المملكة " ويلقى الحماد على هذا الكلام قائلا : " إذا فهذا العمل كان من الممكن أن يكون رواية عالمية رائعة ومتميزة لو درست فيه المؤلفه حياة البادية، وكان يمكن أن يكون قصة قصيرة رائعة جدا لو أسقطت المؤلفه الواقعة الأولى

وتبنت الثانية<sup>١٩</sup>). وأنا بعد حوالى تسع سنوات من صدور هذا العمل ووقوعي عليه بالصدفة، وأنا أقرأ كل ما يقع تحت يدي من روايات سعودية أقول وأكرر إن الواقعة الثانية (أو ما أسميتها بالمنظور الثانى) كانت لازمة لنمو الحدث وتصعيده بالنسبة للواقعة الأولى، وإن التداخل بين الواقعتين هو الذى أنتج الدلالة الكلية للنص التى منحت هذا العمل خصوصيته الكلية إضافة إلى الخصوصية الموجودة فى كل واقعة على حدة. ولعل السبب الأول فى عدم ذبوع هذه القصة هو أن مؤلفتها لم تواصل الكتابة، أو أنها كتبت أعمالاً أدنى من هذا المستوى الراقى الذى بلغته فى قصة "ومات خوفي". وعلى أية حال فإننى لست متعجلاً لمعرفة ما حدث بالنسبة لهذه القاصة، لأننى ما دمت أقرأ الآن وأبحث فى الرواية السعودية فلا بد أن أعثر على نتف من أخبارها أو إضاءات قوية عنها. وفى كل الأحوال فإن ما يهمنى الآن هو النص الخارق المتميز حتى ولو كان مفرداً، لأننى أعتقد فى مجال الرواية بالذات بأن عملاً واحداً قوياً يمكن أن يحفر لصاحبه مكانة تليق به بين الكتاب والمبدعين، وذلك على عكس ما يحدث فى الشعر مثلاً، لأن الشاعر بقصيدة واحدة أو ديوان واحد لا يمكن أن يتبوأ مكانة عالية، اللهم إلا إذا كان الديوان خارقاً للمألوف بصورة لا مثيل لها. وإذا أضفنا إلى ذلك، فى مجال الرواية، مسألة الريادة فى بيئة لم تزال تشهد ميلاد هذا الفن (كما حدث مثلاً بالنسبة لرواية "زينب" لمحمد حسين هيكل) فإن كل عمل قصصى أو روائى يلفت الأنظار ما هو إلا لبنة من لبنات الأساس، أياً كان حظ مؤلفه بعد ذلك، على نحو ما حصل مع الدكتور حسين هيكل الذى خصص جهوده التالية للكتابة فى أجناس أخرى من فنون القول.

### التصوير النفسى والأسلوبى

لم يعد الفن الروائى يقتنع بتصوير الحدث من الخارج، ولو فعل الروائى ذلك صار عمله عقيماً مملاً بارداً لا يثير فى النفس أية أحاسيس أو انفعالات. وقد تنبه كتابنا من

فترة طويلة لهذا الموضوع. يقول محمود تيمور : "إذا لم نشق ستار هذا العقل الواعى شيئاً لنستشرف ما يعتلج فى طوايا الحياة وسرائرها من أهواء النفوس وبخائنها لن تكون لنا أية قدرة على أن نبرز صورة الشخصية التى نعالجها بينة الجوانب تامة الأوضاع"<sup>(١)</sup>. وإذا كان الفوص وراء وعى الشخصية مهما إلى هذه الدرجة فإن ثمة عنصراً آخر يساعد على استكمال الهدف الخاص بتعميق الحدث وتنميته هو الوصف أو التصوير الأسلوبى، وبما حيزا لو جاء هو الآخر متجاوبا مع ما يمر فى داخل الشخصية من انفعالات ورؤى وأفكار. وعن أهمية هذا الموضوع يقول عيسى عبيد فى المقدمة التى صدر بها مجموعته القصصية "إحسان هانم" عام ١٩٢١ : "إن وصف الأمكنة التى تنشأ فيها الأشخاص من أهم مقتضيات هذا الفن، لأن لها تأثيرا فى تكيف خواطرها ومشاعرهم، ثم إن للتصوير الصادق الحيوى الدقيق أثرا عظيما فى نفس القارئ، لأنه يجعله يشعر بصحة الرواية المأخوذة عن الحياة، وبحقيقة وجود الأشخاص المصورين عن الطبيعة"<sup>(٢)</sup>.

والحق أن مقدم قصة "ومات خوفى" الأستاذ سليمان الصامد قد تحدث عن شروط أو بعض شروط القصص الجيد ليرى فى ضوء ذلك ما الذى يمكن أن تمثله هذه القصة، ومما قاله فى ذلك: "إن القصة الجيدة حتى غير ذات الغاية العظيمة تعطيك الرفاه الذهنى ما تعطيك القصيدة أو اللوحة المشابهة، بل وأعمق من ذلك، إذ تقدم ما يمكن أن يقوم بدور القصيدة واللوحة معا، وما يقوم بدور القصيدة هو ما يدعوك للتفكير وما يدفعك للانفعال والفعل النتيجة"<sup>(ص ٩)</sup>. ويقول أيضا : "إن من الكتاب من يتوقف إبداعه الأدبى فى رواياته على وصف الجو العام السياسى أو الاجتماعى أو الشعبى، مهملا عن عجز أو غيره التشريح النفسى لشخص أعماله، فتأتى

(١) نقلا عن د. منصور الحازمى، المرجع السابق، ص ٦٥

(٢) انظر السابق، ص ١٢٢

هذه الأعمال ناقصة وإن حققت نجاحا باهرا فى جوانب أخرى كوصف أجواء القصر والمقهى أو السوق الشعبية أو الميناء أو خلاف ذلك" (ص١٦)، وفيما يتعلق بقصة ظافرة المسلول يقول: "إن القدرة ليست فى تطوير وتصعيد الحدث فحسب، لكن قدرة الكاتبة تتمثل أيضا فى تصوير التفاعلات النفسية والنتائج المضطربة المتتابع" (ص٢٢) كما تحدث أيضا عن أسلوب القصة قائلا: "أما من الناحية اللغوية والأسلوبية والجمالية فإن هذا العمل قد حظى بالجملة الحكمة، والجملة الرشيقة والموسقة، والجملة البليغة" (ص٢١).

وكما هو واضح من كلام الأستاذ سليمان الحماد، ومما ذكرته سابقا، فإننى لست أول من أبدى اهتماماً بقصة "ومات خوفى" سواء من حيث الخصوصية والتميز أو من حيث البناء واللغة والأسلوب. ومن ثم فلعل الإضافة بالنسبة لى تتمثل فقط فى أنى أدرس القصة فى نسق عام يهدف إلى البحث عن النصوص الجيدة والتميزة فى الرواية السعودية من أجل الوصول بعد ذلك إلى رؤية شمولية - تخص كاتب هذه السطور بالطبع - عن تطور هذا الفن فى الأدب السعودى المعاصر، خاصة أن العالم كله حاليا، بما فى ذلك بعض بلدان العالم العربى، يعيش حالة ازدهار حقيقية لفن الرواية.

وأول ما نلاحظه فى الجانب التصويرى فى قصة "ومات خوفى" هو أن الوصف يعكس وطأة الحالة النفسية وتأثيرها على تصرف الشخصية، مثال ذلك الفقرة التالية: "طلب منى (أى المدير) أن أدخل فشكرته وأنا أنظر إلى أنيابه الصدئة، ثم وقفت قليلا كى أصلح من شكل عقالى وشماغى للمرة الألف منذ أن دخلت هذا المبنى" (ص٣١). فحالة التوتر النفسى الشديد والخوف الذى لا مثيل له جعلاه لا يركز النظر إلا فى أنياب المدير كأنه وحش كاسر يستعد لافتراسه. كما أن الحالة النفسية هى التى جعلت سعدا لا يمل من إصلاح شكل عقاله وشماغه، لأنه يريد أن يبدو حسن المظهر، لعل هذا يخفف ولو قليلا من الانطباع الذى سوف يؤخذ نتيجة لتوتره وشدة انفعالاته.

ولا شك أن المؤلفة قد نجحت في أن تنقل إلينا الحالة النفسية من خلال موقف تصويري خارج عنها ومتداخل معها في آن. ويمكن أن نسمى هذا النوع التصويري " التصوير من الخارج للإيحاء بما يصور في الداخل". وقد استخدمت المؤلفة نمطا آخر من التصوير معاكساً لذلك تماما، إذ تعطي الأولوية للتصوير الداخلي ومن ثم يأتي المشهد الخارجي تابعا لذلك، على نحو ما نقرأ في الفقرة التالية يقول الراوى : "ركبت سيارته وجسمي إطار يغلف عجالاتها، وزاد احتكاكي بالأرض، وأخذ رأسي يدور ويدور والذكريات الغرقى تطفو جثثا وتنتفض تبعا لاهتزاز سيارته. وأخيرا ارتفع الموج وتقلبت الجثث ثم سكنت. لقد وصلنا إلى منزلة" (ص ٤٠)

فالأساس هنا هو الحالة النفسية الداخلية التي تبدو كأنها تحرك السيارة وتتفاعل مع لفات العجل، وجثث الذكريات تطفو وتنتفض مع اهتزاز السيارة. وعندما وصلوا إلى المنزل لم تكن السيارة هي التي وصلت وتوقفت بل كانت الجثث هي التي تقلبت ثم سكنت. وأعتقد أن هذا الجانب الشعري المطلق في قصة "مات خوفاً"، على قصرها، هو الذي جعلها أليفة، محبة، مشوقة، كأنها قصيدة جميلة لشاعر متفوق.

ونجد كذلك الربط بين الوصف وتيار الشعور لدى الشخصية. فعندما دخل سعد على المدير قال له أهلا بك انتظر لحظة، ثم دخل - هكذا يقول الراوى - من الباب البنى الذي يشبه ملابسه وغاب طويلا، طويلا جدا، ربما دقيقتين، ولكنى شعرت بغيابه بكل لحظة وكأنها عام كامل (انظر ص ٣٠) فالباب بنى وملابس المدير بنية، ولاشك أن دلالة هذا اللون تعكس تيار الشعور في داخل سعد الذي كان يخشى كل الخشية من لقائه مع المدير ومواجهته متصورا أنه لن يخرج من ذلك إلا بما يشبه اللون البنى. ثم إن المدير دخل وغاب دقيقتين فقط ومع ذلك وصف سعد هذا الغياب بأنه طويل جدا، ثم أمعن في المبالغة فوصف كل لحظة مرت عليه أثناء ذلك كأنها عام كامل، ولا شك أن اللحظة أقل من الدقيقة فقد تكون ثانية أو عدة ثوان، فتصور كم كان هذا الوقت القليل جدا شديدا الوطأة على نفسه المتوترة، الهيابة، الخجولة !!!



وفى الوصف أيضا ما يمكن أن نسميه جدل المشاعر والواقع أو تشييء المشاعر كما نجد فى الفقرة التالية : " قفزت من على السور وفى الغناء جلست بتهالك، فقد ركضت مسافة طويلة، ثم أخذت أجمع الحصى وألاف المشاعر تمتصها القطعة الحجرية منى وتطير بها بعيدا وفى كل الاتجاهات " (ص ٤٢). وبهذا يحدث تبادل للمشاعر بين الراوى والقطعة الحجرية بعد أن تحول الجماد إلى كائن يحس ويشعر، أو تحولت المشاعر نفسها إلى أشياء تنماهى مع القطعة الحجرية، لأن المثلين أصبحا شيئا واحدا فى نفس الشخصية. ومن هذا النوع أيضا قول الراوى : " أتى صباح متناقل متكاسل ذو رائحة باردة يتمطى ويتثأب وينقل إلى تتأؤبه.. إلخ " (ص ٥١).

نجد أيضا ما يمكن أن نسميه " التراسل الكونى " على نحو ما نقرأ : " الشمس كانت أكثر توهجا، وتصبغ الأرض بلون نارى جميل، والرمال مرابا عاكسة تعيد للشمس ما هدرته من إشعاع " وكذلك الفقرة التالية : " انهمكنا جميعا فى حمل الأشياء وتنظيف وترتيب الخيمة التى ستخبر الشمس أن بوسعنا الاختباء " (ص ٥٢). وقد يأتى التراسل لصالح الأشياء الطبيعية فيما بين بعضها البعض، مثل محاولة سعد الهروب من أفعى كبيرة كانت تطارده، لكن الرمال كانت تلحق به وتقيد، بالطبع لمصلحة الأفعى (انظر صفحة ٦٤). وفى مشهد آخر وجدناه يغوص فى الرمال، والرمال تمسك به " أرفع قدمى بصعوبة، وأشعر بركبتى تنفصلان عنى، ربما الرمال تحب الحياة، لذلك تمسك بالأحياء هكذا " (ص ٦٥) فهذا تفسير يتطابق بصورة جيدة مع الحالة النفسية للراوى الذى يصارع هو الآخر الموت بقسوة ووحشية.

ومن أجمل ما قرأت فى هذه القصة تصوير الراوى للوقت بأنه شيخ كبير مصاب بداء الروماتيزم يجر سلسلة حديدية ضخمة اشتبكت بها كتل فولاذية متباينة الأحجام إنها ساعات طويلة جدا، طويلة لا أثر فيها لدقائق أو ثوان، ساعات تعرقل سير الشيخ العجوز وتقعده فى أحياب كثيرة (ص ٦٩).

ونختم هذه الدراسة بفقرة طويلة نسبياً توضح كيف استطاعت المؤلفة أن تضفر  
سراعة بين التصوير الخارجى للواقع والعالم الباطنى للشخصية بكل ما تنطوى عليه  
من دوافع وانفعالات نفسية وصور مرضية ورغبة فى الخروج من المأزق. يقول الراوى  
وأصفا وقوف السيارات أمام المبنى: " رفعت عيني لأرى المبنى، يا للهول!! فى كل مكان  
سيارات، يخيّل إلى أن كل واحد من موظفى المصلحة يملك سيارتين إحداهما للذهاب  
إلى العمل والأخرى للعودة. إحدى فوائد وقوف السيارات فى الشارع أنها تسمح لعبور  
على سقطة عقاله أن يصلحه على مرآتها الجانبية! الحمد لله أن السيارات لا تطبق  
وتوضع فى حقيبة أو فى الجيب الجانبى لكل موظف. ماذا؟ وضحت من أفكارى  
المبعثرة، بعضها حقيقى هو أنا الخائف الخجلان، وبعضها صور أثبتتها لنفسى أستمد  
منها شجاعة تدفعنى للدخول إلى عالم جديد " (ص ٢٨).

وهكذا تكون هذه القصة أو النوفيل *novela* من الأعمال التى لو فكرنا فى عمل  
تاريخ لتطور فن الرواية فى المملكة فلن نستطيع تجاهلها، لأنها ذات فن عال رفيع، ولها  
خصوصيات تمنحها مكانة متميزة.

فى العملية الإبداعية، وقال إنه بعد قراءته لقصة " المسخ " لكافكا اكتشف أن الأدب فيه إمكانيات أخرى غير الإمكانيات العقلية والأكاديمية التى عرفها أثناء دراسته، لكنه فى الوقت ذاته يؤكد على أنه أدرك أن المرء لا يمكن أن يخترع أو يتخيل كل ما يعن له، دون ضوابط، وإلا تحول الأمر إلى مجرد أكاذيب. والأكاذيب فى الأدب أكثر خطورة منها فى الحياة الواقعية. ومما قاله ماركيز فى هذا الشأن : " إن الأشياء الأكثر دخولا فى حالة الاعتساف الظاهر تحكمها قوانين، والمرء يستطيع أن يزيح مساحة العقل بشرط ألا يقع فى الفوضى، أى فى اللاعقلانية المطلقة " ويقصد بذلك الفانتازيا التى أوضح فى هذا الحوار أنه يكره شطحاتها غير المحسوبة، وعندما سألّه ميندوثا : لماذا يكره ذلك ؟ قال : " لأنى أعتقد أن الخيال ما هو إلا أداة لتشكيل الواقع. لكن مصدر الخلق أولا وأخيرا هو دائما الواقع أما الفانتازيا أو الاختراع الخالص والبسيط على طريقة والت ديزنى فهو أكثر الأشياء إثارة لكرهيتى " .

فالواقعية السحرية، إذن، تستلزم أن تكون الأحداث المحكية مقبولة وغير منافية للتصور العقلى. وأنا عادة فى هذا الصدد أستشهد بالآية الكريمة من سورة " الصافات " التى تتحدث عن شجرة الرقوم، فنقول عنها : ﴿ إِنِّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ ﴾ (٤١) طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رَعُوسُ الشَّيَاطِينِ ( ) (الآيتان ٦٥ و٦٤) . فالعنصر الواقعى هنا هو الشجرة، وباقى العناصر تدخل فى مجال التخيل، وإن كانت الشياطين لكثرة الحديث عنها فى خطابنا الدينى وخطابنا الثقافى يمكن أن تمثل عنصراً واقعياً أيضاً، لكننا بالطبع لم نر شجرة الرقوم، ولم نر أصل الجحيم، ولم نر رعوس الشياطين، ومع ذلك فإن هذه الصورة المكونة من عناصر واقعية وأخرى تخيلية مقبولة جداً، بل فيها قوة فى التصوير، وتنطوى على قيمة بلاغية لا نظير لها. لقد تحقق فيها، بشكل رائع، هذا التوازن الدقيق الذى نسميه الآن " الواقع السحرى " .

ورواية " ظلال حائرة " كانت بالنسبة لى اكتشافاً فى هذا المجال. وهى تنطوى على جملة من المفارقات، أولاها أن كاتبها وهو الأستاذ عبد المنعم شلبى ليس معروفاً

## عمل ناضج فى الواقعية السحرية لكاتب

### لم يكن له اهتمام بأدب أمريكا اللاتينية

تمثل الواقعية السحرية أحد التيارات المهمة فى أدب أمريكا اللاتينية المعاصر. وقد سبق أن شرحت بالتفصيل فى كتابى " فى الواقعية السحرية " أن كتاب " ألف ليلة وليلة " يمثل أحد روافده الأساسية. وهذا موضوع اعترف به كتاب أمريكا اللاتينية أنفسهم. وهناك أقوال كثيرة فى هذا المضمار لجابرييل جارتيا ماركيز، وخورخى لويس بورخيس، وماريو بارجس يوسا وغيرهم. ومعنى ذلك أن أى كاتب عربى موهوب قرأ تراثنا الروائى جيداً، واستوعبه، وربطه بالواقع الذى نعيشه يمكنه أن يقدم أعمالاً جيدة فى الواقعية السحرية حتى لو لم يقرأ شيئاً لكتاب أمريكا اللاتينية. وهذه الرواية التى معنا الآن " ظلال حائرة " لعبد المنعم شلبي أبرز دليل على ذلك.

ولا شك أن لدينا كُتّاباً نجحوا فى تقديم هذا العالم السحري، أذكر من بينهم خيرى شلبي فى روايتى " الشطار " و " بغلة العرش " وخيرى عبد الجواد فى مجموعته القصصية " قرن غزال " خاصة قصة " العشة " والشاعر القاص السعودى على الدمينى فى رواية " الغيمة الرصاصية ". وهناك كتاب لم ينتبهوا لفكرة التوازن الدقيق بين العنصرين الأساسيين فى الواقعية السحرية، وهما عنصر الواقع وعنصر الفانتازيا، ومن هنا وقعوا فى سلسلة من الأكاذيب لا حصر لها. وهناك تأملات للممثل الأكبر للواقعية السحرية جابرييل جارتيا ماركيز فى هذه المسألة، وخاصة فى الحادثات المشهورة التى أجراها معه صديقه بلينيو مينوثا عندما أكد على دور الحرية

على نطاق واسع، وإن كانت له مجموعات قصصية، بعضها صدر في الستينات، مثل " الخط المائل " ( ١٩٦٨ )، و " معنى الابتسامة " ( ١٩٦٩ )، وبعضها صدر فى الفترة الأخيرة، مثل " عبور صياد إلى عيون الشمس " ( ٢٠٠١ )، و " رقصة واحدة " ( ٢٠٠٠ )، كما أن له روايتين أخريين نشرتا منذ فترة قليلة أيضا، ودراسة عن تذوق الجمال فى الأدب. المفارقة الثانية هى أن هذا الكاتب لم يكن له أى اهتمام بأدب أمريكا اللاتينية. وقد سألته صراحة : هل قرأت شيئا فى الواقعية السحرية ؟ فرد بالنفى. وهذا يؤكد ما ذكرته من قبل من أن تراثنا وواقعنا الأنثروبولوجى والثقافى والاجتماعى يؤسس لكتابة مهمة من هذا النوع. المفارقة الثالثة هى أن عبد المنعم شلبى الذى تخرج فى كلية دار العلوم، وكان يعمل موجهًا بالتربية والتعليم، لم يتصور أبداً وهو يكتب هذه الرواية أنه يقدم عملا ناضجا فى الواقعية السحرية، وأنه بذلك يدخل منطقة مهمة من مناطق الإبداع الحالى.

### العفّار وحناطة شايون

صدرت رواية " ظلال حائرة " فى مايو ٢٠٠٣ عن مكتبة الآداب بالقاهرة. وسوف أبدأ باختلافى مع المؤلف حول هذا العنوان الذى يعطى انطبعا بأن الرواية رومانسية، مع أنها ليس لها أدنى صلة بالتيار الرومانسى. إنها رواية حديثة بكل المعايير على نحو ما سوف أفصلُ فى هذه الدراسة. ومن ثم فإنى أقترح أن يكون عنوانها هو " العفّار ". والعفّار هو الشخصية الرئيسية فى الرواية، وهو شخصية أسطورية نتلقى أول ملامحها منذ السطور الأولى فى العمل التى تقول : " أمانا.. هى أسطورة نائمة، ونحن فى رحمها نعبث.. وبينما نحن نلهو تحت شجرة توت ظليلة، والشمس تدنو من الوهن، وتولى وجهها نحو النهر، كان هو يهرول.. على الطريق الممتد بين الحقول. كان يهرول، وشمس العصارى فى ميلانها تجعل ظله أطول منه. على كتفه مشنة كبيرة يغطيها خيش مبلول، وحبّات ماء تتقاطر " ( ص ٣ ). فاللغة - كما هو واضح - بما تشتمل عليه من صور وتخيل تبدأ هذا المشهد السحري الذى سوف يمتد على طول الرواية.

ويظهر حناطة شابون، هذه الشخصية الدرامية التى سوف تتعقب العفار فى البداية، ثم تعاديه بعد ذلك، ليمضى خلف العفار وهو يتطلق فى شوارع القرية وأزقتها يبيع ما تحمله مشتته من فجل وجرجير. ويكتشف أن هذا العفار شخص غريب عن القرية جاء إليها يسعى لرزقه، وعندما تنفذ بضاعته قبل المغرب يذهب إلى الجامع ليقتضى حاجته ويتوضأ، ثم يصعد إلى السطح ويتأمل الأفق حتى يتأكد من اختفاء الشمس فيؤذن للصلاة، وينصرف من المسجد بعد صلاة العشاء. والجو السحري فى الرواية يظهر منذ السطور الأولى، على المستوى اللغوى كما رأينا، وعلى مستوى الفعل والرؤية : فحناطة شابون، هذا الولد الذى يمكن أن يصاب بالدهشة من أى شىء لا يقع فى منطقة العادة، يبدأ فى تعقب العفار لمجرد أنه أحس بأنه شخص غريب عن قريتهم ( قرية الأغربة )، ولهذا تقدم منه وسائله فى ابتسامة مأكرة : أى خدمة ياعمى ؟ ولكن كل ما فعله العفار هو أنه رماه بنظرة جانبية لا مبالية، وهو ينحرف عنه ويهرول، كأنما يلاحق شيئاً لا نراه. ولا شك أن هذا هو أول ملمح فى شخصية العفار يدخل بنا مباشرة فى وضعها المفارق للواقع، ونفاجأ بأن حناطة يملكه غيظ، لمجرد أن الرجل غريب، وأنه " أول مرة ينزل بلدنا !"

فيصر على ملاحظته. ومن صفات حناطة شابون ابن الأغربة أنه فضولى جداً مثل أهلها القدامى، والفضول فى مثل هذه المواقف مطلوب لأن الحذر واجب. ولكن الفضول عند القدامى كان بشكل مخفف لأنهم كانوا يتمتعون بقدر كبير من الشعور بالأمن، أما الآن فإننا نعيش فى زمن غريب تغيرت فيه الحُصَال، وصارت الأغربة ملجأً نائياً وأماناً للهاربين من طغيان السلطة الحاكمة، ومن هنا صار الحذر واجباً، وحذر هذا الولد حناطة يبدو كأنه حذر فطرى توارثه أبناء الأغربة، هؤلاء الذين مروا بتجارب كثيرة من هذا القبيل. وفى بعض الأحيان كان الذى يلتمس الحماية عندهم يساق إلى السجن أو الموت. ولهذا كانوا يقولون لأنفسهم : " يا لخزينا وسواد وجوهنا !.. أما يكفيننا ذل



الفقر حتى يجعلنا العار ؟ نكون موصومين أمام أنفسنا وأمام نزلتنا بالخسة والنذالة !! " ( ص ٥ ) . ولهذا بدا حنطة كأنه يريد أن يجنبهم هذا الموقف الحرج . ومن ثم بدأت رحلة محاولة اكتشافه لشخصية هذا الغريب الذى أطلق عليه الناس اسم العفار . ولا شك أن هذا الاسم لم يأت اعتباطا ، فقد أُلّف الناس رؤيته يمشى على الطريق الضيق الممتد بين الحقول ، يهرول حينا ، ويبطئ حينا ، نازلا إلى الأغربة ، قامته مديدة ، صدره عريض ، ممتلئ ، عملاق ، وجهه أسمر نيلى ، ثوبه فضفاض ، ترابى اللون ، وفى الحوارى الضيقة المخنوقة بأكوام السباح ، وأسراب الذباب يدور ، وينادى بصوت جهير خشن : فجّل الجنانين يا خضر .. أبو الدلائل يا كرات .. ورور يا جرجير . ويقول حنطة فى نفسه مدهوشا : " بيع فجّل وجرجير ؟ يعنى أنا غلطان ؟ نقبى طلع على شونة ؟ .. لا يمكن .. لابد أنه متخف .. وراءه سر " . وهذا السرّ هو الذى سوف يحاول اكتشافه على طول الرواية ، فحنطة إذن فى هذا العمل يمثل العقل الجمعى ، وكذلك الموقف الواقعى الذى يسعى إلى اكتشاف ما يمثله هذا الرجل الغريب من سر . إذ لا يمكن أبدا للشخص بهذه الأوصاف ، وبهذه القوة والمهابة أن يكون مجرد بائع فجّل وجرجير . إن وراءه لسرا عظيما ! . وهكذا يدخل بنا المؤلف منذ بداية العمل فى منطقة الأسرار . والأسرار عنصر مهم فى الواقع السحري .

وسوف نكتشف مع حنطة أن العفار شخصية غامضة ، لا تكلم أحدا ، ولا تجلس مع أحد ، ولا تسأل عن شيء . وعندما اقترب منه واحد ممن صلوا وراءه وسأله : من أنت ؟ رد بصوت هامس مدغوم : " واحد من عباد الله .. اسمى عبد الله " ولهذا ناجاه حنطة فى نفسه قائلا : " ماذا وراءك يا عبد الله ؟ إن كان وراءك سر فيح لنا به وأنت آمن .. الأغربة لا تتحمل الأسرار . كل ما فيها ومن فيها واضح . أنت الوحيد الغامض " ( ص ١١ ) . ومن خلال تنويع الأسلوب فيما بين السرد على لسان الشخص الثالث ( صار ، فعل .. إلخ ) ، والانتقال إلى أسلوب الخطاب ( كنا نريد أن نعرف من أنت ؟ ) ، إلى أسلوب المتكلم ( رأيت ، لاحظت .. إلخ ) ، إلى تيار الوعى ، والمونولوج الداخلى ، وهذه

سمة أسلوبية مهمة فى الرواية سوف نناقشها فى موضعها، أقول من خلال هذا التنوع الأسلوبى نتابع حناطة وهو يواصل تعقبه للعفار للوقوف على سر قدومه إلى الأعربة ويبيع للفجل والجرجير على الرغم من عدم امتلاكه لأرض يزرعها. فمن أين يأتى بهذه الخضروات ؟ لعله يشتريها ليتاجر فيها، وهنا تقفز قطعة كبيرة سوداء من سفح الجدار، تابعها حناطة بعينيه وهى تجرى حتى اختفت بين عيدان الذرة، ولما عاد للعفار لم يجده ولم يعثر له على أثر. ويسأل حناطة نفسه : كيف اختفى بهذه السرعة ؟ ومن هنا صار يسأل : أين أنت يا عفار ؟ وتتوالى أسئلة حناطة وجملته التعجبية : عجيب أمرك يا عفار !! لماذا جئت إلى الأعربة كلها ! ما حكايتك يا عفار ؟ ويسأل حناطة مجموعة من المراكبية : هل مشى العفار من هنا ؟ فيردون عليه " عفار ؟ لا عفار ولا زمار ! " فيعود مرة أخرى يسأل نفسه : " هل انشقت الأرض وابتلعتة ؟ هل أكذب عيني ؟ إن العفاريث يمكن أن تظهر فى أشكال مختلفة : كلب أسود.. رجل ضخم الجثة.. امرأة جميلة.. قطعة.. العفار إذن عفريت من الجن !! والقطعة الكبيرة السوداء التى قفزت أمامى عند المدار كانت من عائلته.. حولت عيني عنه حتى يتمكن من الهرب.. وربما يكون هو نفسه قد تحول إلى قطعة.. ولكن هل يزرع العفاريث الفجل والجرجير والكرات ويبيعونها للناس فى القرى والبنادر ؟ هل تؤذن بهذا الصوت الجهير الخشن ؟ وتصلى بالناس ؟! أنت مجنون يا حناطة !! " ( ص ١٥ ).

جو سحرى حقيقى، وسط تنوع أسلوبى يكشف عن براعة فنية، ووصف سحرى أيضا يتداخل مع العناصر الأخرى ليكشف عن عالم تخيلى فريد وذى مذاق خاص. فحناطة وهو يتعقب العفار يمضى وسط الطبيعة الخلابة، ولهذا لا يفوت الراوى أن يصف لنا هذه الأجواء التى تحيط بحناطة، يقول : " ولما صعد الجسر توقف وتلفت.. القمر هلال نحيف يلتصق بجدار الأفق الغربى البعيد.. ويبدو كما لو كان مدهونا بلون فضى باهت.. والنجوم المزروعة فى أماكن متفرقة تومض فى سماء موشحة بغلالة زرقاء مرقعة.. فوق النيل تراها رمادية شفافه.. وفوق المزارع الخضراء تراها عميقة

الزرقة.. وبالقرب من الشاطئ أشرعة المراكب مطوية فوق صواريها.. وفي حصن الجسر الملاصق للماء هيكل خشبي لمركب لا يزال في دور التكوين " (ص ١٣). وعندما يصف اللسان الممتد في الماء يقول : " على قاعدة الموردة المبطنة جوانبها بحجارة بيضاء، الممتدة إلى جوف النهر على هيئة لسان يلحق الماء رأى ثلة من المراكبية يسمرون " (ص ١٣). وكل هذا بلا شك يجعل القارئ يعيش في هذا الجو السحري الموزع بين العفار وشخصيته الغامضة المحاطة بالأسرار، وحناطة شابون هذا الولد المدهوش المولع بكشف الأسرار والممثل الأكبر لروح الأغربة وأهلها، والأجواء الطبيعية الساحرة التي ينتقل فيها العفار بهيكله الضخم وخطواته الواسعة، ومشنته التي بعد أن تخلو يطوى أذنيها بين أصابعه ويمضى بها في طريق خيل لحناطة أنه لن ينتهى.

ومما يميز شخصية العفار أنها من الشخصيات المبتدعة التي لا تنسى. لقد خلق المؤلف من هذه الشخصية البسيطة لشخص ريفي يبيع الفجل والجرجير والكرات شخصية ذات أبعاد نفسية، واجتماعية، وإنسانية هائلة. وقد ربطت الأحداث في الرواية بين شخصية العفار وشخصية الحمار الذي كان العفار، في كثير من الأحيان، يمشى خلفه. وهذا الحمار أقرب لأن يكون جحشا، جميل المنظر، يمشى بخطوات منتظمة كأنه يقيس المسافة بين جسر النيل والأغربة، أذناه منتصبان كأنما يلتقط بهما الأصوات من الهواء المشبع بطراوة العصارى. وقد ساءل حناطة نفسه : من الممكن أن يكون حمار العفار عفريتاً هو الآخر؟ ولأن هذا الهاجس تأكد في نفسه، فقد حاول أن يستخدم مخزونه من المعلومات عن عالم الجن والعفاريت لكي يصيب العفار والحمار في مقتل، فمشى خلفهما متحصناً بما يحفظ من الآيات والسور، وظل يردد في سره الصمدية والمعوذتين آملاً أن يحترق الاثنان، ولم يحترق العفار، ولا حماره، فقال في نفسه : الظاهر أنني أقرأ من غير وضوء، هذه المسألة تحتاج إلى استعداد خاص. ويهرول العفار بحماره إلى الجامع، ويربطه بحديد الشباك، ليمارس مهمته اليومية بعد الفراغ من بيع بضاعته. ويحاول حناطة مرة أخرى أن يقرأ السور القرآنية على الحمار

ليحرقه، ولكن تفشل مهمته أيضا، فيلوم نفسه لأنه توشاً ولم يصل، ففسدت القراءة والدعاء وبقي الحمار على حاله.

ويبدأ الناس يلوكون فى سيرة الحمار؛ فالصياد يقول عنه إنه ابن من أبناء فاتنة من عرائس النيل. وقد حكى الصياد حادثة وقعت له مع العفار، عندما ظل الصياد لساعات طويلة لا يخرج فى سنارته شىء، فطلب منه العفار أن يعطيه السنارة فاصطاد له بها سمكا كثيرا، وفى آخر مرة خرج هذا الحمار الجميل وفى ذيله سمك بعد شعره. ويضيف الصياد : " نظرت إليه مدهوشا وحائرا، ولكنى قلت له هذا رزقك. بارك الله لك فيه، فأخذ الحمار والسمك، وذهب إلى عشته التى كان قد بناها فى حوض الجسر من جهة الترعة " ( ص ٣١ ). ومن الواضح تأثر المؤلف فى هذه الحكاية بقصص " ألف ليلة وليلة "، لكنه دائما يضعنا فى اللحظة على مستوى الزمان، وعلى مستوى المكان، عندما يصف لنا العفار وحماره وهما فى الطريق إلى العشة المذكورة قائلا : " وعندما يخرج العفار من الجامع يرمقونه بعيونهم، وهو يسوق حماره على الطريق الضيق الممتد بين الحقول، متوجها إلى جسر النيل على ضوء القمر الفضى البهتان، وبين هسيس احتكاك أوراق الشجر، وزغزغات أنامل نسيم الليل الصيفى " ( ص ٣٢ ).

ولكن هذه الحكاية العجائبية عن حمار العفار تقابلها حكاية واقعية ترد أثناء حوار بين خليل وبعض أبناء قرية الأغربة الواقعة على النيل، عندما سأله : ياريس ، ما سبب قلة الخير بين الناس ؟ فرد عليهم : خير ربنا كثير يا ولدى، ولكن الطمع يعمى العين. وأثناء هذا الحوار ندرك أن الريس خليل لا يختلف كثيرا عن حناطة فى امتلاك المخيلة السحرية، فقد راح يحكى عن الأرواح الطيبة الخيرة التى تلازم النيل فى فيضانه، كما تحدث عن عروس النيل باعتبارها إحدى هذه الأرواح، وقال عنها كلاما كثيرا فى هذا المضمار، لكن عندما قال له أحد الجالسين إن أهل الأغربة يقولون إن حمار العفار أحد أبناء تلك العروس رد بكلام واقعى تماما عن أنه قابل العفار فى

السوق، وكان العفار يبحث عن حمار ليشتريه، وفعلًا اشترى جحشا جميلا، ومما قاله عن العفار : " إنه شخص كلامه قليل جدا، لكنه إذا اطمأن إليك، ووثق بك تكلم معك في كل شيء... زاهد في الدنيا، يحب الخير للناس.. حكى لى أن جده مات وهو يعمل فى بناء القناطر الخيرية، وأبوه مات وهو يعمل فى حفر قناة السويس، أما أخوه فكان ضخما مثله، وكان قويا، وبينما كان يعمل فى بناء خزان أسوان تغيرت أحواله فهجر كل شيء، وهام على وجهه، ولا يعرف أحد إن كان مات أو ما زال حيا.. أما عبد الله أو العفَّار كما تقول فقد كان يتعلم، قطع مرحلة كبيرة فى التعليم، ولما وجد نفسه وحيدا مشى، هجر كل شيء ومشى فى بلاد الله يبحث عن مأوى ومرزق، بعيدا عن مواطن الأحزان.. وكما قال لى قاداته المقادير إلى هنا.. رأى فى الشريط الممتد بين الجسر والترعة مكانا صالحا للإقامة والزراعة. بنى حُصًا فى حوض الجسر ينام فيه، وزرع الشريط يرتزق منه " ( ص ٣٧-٣٨ ) هذا هو العفار، كما رآه الرئيس خليل، شخص واقى جدا هرب من الفقر والسُخرة والوحدة وجاء إلى الأغربة ليرتزق ويعيش. وهذه النظرة الواقعية للرئيس خليل لا تقبل أى تفسير آخر، ولهذا عندما قال له أحد الجالسين : ولكن حناطة شابون يخاف منه يا ريس، ويقول إنه عفريت من الجن !!، رد عليه ببساطة شديدة : " حناطة ولد خفيف، ربنا يهديه ! وأنت باين عليك نفسك تكون حناطة الثانى ؟ ! " . وهكذا من خلال المزاجية، اختلاف الآراء حول الشخصية، واختلاف الرؤى وتداخلها يحدث التوازن الدقيق بين الواقعى والتخيلى، وهذا هو جوهر الواقعية السحرية. فعبد الله العفَّار فى رأى بعض الناس إنسان عادى جدا هارب من مواطن الأحزان، وفى رأى بعضهم الآخر عفريت من الجن وحماره عفريت مثله. وقد حشد المؤلف مجموعة من الأوصاف بعضها يعزز الرؤية الأولى، وبعضها يعزز الرؤية الثانية. فيما يتعلق بالأولى يقدم لنا العفار بهيكله الضخم، وخطواته القوية، وحاجبيه الكثيفين الأسودين، وشخصيته الفاضية، كما يوصف كثيرا بالعماق، الذكى، المراوغ، أو العماق الطيب، الصامت، القوى الغريب، الشبه الذى تحتوى به القلوب الضعيفة، المحيَّب... إلخ وفيما يتعلق بالصفات الواقعية رأينا طرفا منها فيما حكاه الرئيس خليل،

ونرى أطرافاً أخرى فيما يحكيه العفار عن نفسه من أن اسمه عبد الله وأنه مهاجر من مواطن الأحران، يبحث عن مأوى ومرزق، ساقته الأقدار إلى شاطئ الأغربة. أما أنه يتكلم بلغة المتعلمين فإنه نال قسطاً من التعليم في المدرسة لكنه يخبرنا أنه تعلم من شيوخه في الطريق كثيراً، ومن الحياة أكثر ( ص ٩٤ ).

ولا شك أن هناك جانباً صوفياً مهماً في شخصية العفار، وهذا الجانب لعب دوراً كبيراً في صياغة عالمه الواقعي السحري. وقد تجلى هذا الجانب الصوفي في حكاية رفع العمود، وذلك أن الأغربة كان بها عمود صخري راقد على أرض إحدى الساحات، مغطى بالتراب، على مقربة من جذع نخلة بلا رأس. وكان الناس يظنون أن تحته كنزاً، ولكنهم كانوا يفشلون دائماً في رفعه، وذات يوم تجمع عدد من البنات حوله، وهن عائدات بعد ملء الجرار، من بينهن توتة التي سوف نلم بأطراف من سيرتها فيما بعد، وفجأة ظهر العفار بهيكله وحماره في الطريق إلى الجامع، فرمقته توتة بعين فاحصة وقالت بصوت ناعم جرىء : العفار يقدر يوقفه ! فرد العفار بوسامته الجاذبة، وهيكله الضخم، وصوته القوى الخشن، وبصره الغاض : حاضر.. بعد الصلاة، إن شاء الله !! وفى صباح اليوم التالي شوهد العمود واقفاً في مكانه، متمكناً من الأرض. ورأسه المدورة التي كانت مفصولة عنه مركوبة بجواره عند القاعدة. لم يجد الناس تحته كنزاً كما كانوا يأملون، ولكن حكاية رفعه هزت الناس بعنف كأنها زلزال، وقال بعضهم وهم يبسملون : صدق حناطة بن شابون في قوله إن العفار عفريت من الجن.. وأمن الصغار، والنساء، وعجائز الرجال أن العفار قوة لا يُستهان بها، وأن الأغربة يمكن أن تستفيد منه، فلماذا لا يسكن فيها ؟ ونعرف أن العفار عندما أوقف العمود نقض يديه، وتأمل وسأله : ما حكايتك ؟ ولم أنت هنا ؟ .. إلخ مجموعة من الأسئلة طرحها العفار على العمود بعد رفعه ( ص ٦٠ ). ونعرف أيضاً أنه عندما تأهب لرفع العمود استلهم كل ما درسه، وما حفظه من مشايخ الطريق الذين تتلمذ عليهم.. دلائل الخيرات، والأوراد، والوسيلة، وحتى بردة البوصيري، ولكن كل هذا لم يفتح له، فرفع يديه إلى



السماء مناجيا : كيف السبيل إلى معرفة ما لم تدلنى عليه ؟ ثم قال كلاما آخر، وأطبق يديه، وحقق فى العمود المدور ذى الرأس المكسورة المفصولة عن جسده، فصار واقفا صامتا بعد رقاد طويل.. وهكذا تم رفع العمود بقوة الدفع الصوفى، ليصبح هذا الرفع كرامة من كرامات العفار. لكن بعض الناس، بالطبع، لم يصدقوا ما قيل عن القوة الخارقة للعفار، ولهذا سوف يتفق سحلول وعدد من شبان البلد على تكسير العمود، فإن كان عفريت العفار هو الذى رفعه وثبته فإنه سيحميه من الكسر. ومعروف أن حناطة قام من قبل باختبار مثل هذا عندما قرأ الصمدية والمعوذتين لإحراق العفار وحماره، ولكنه فشل مثلما فشل هؤلاء، وظل العفار بشخصيته المهيبة الغامضة هدفا لكل التأويلات.

## ★ شخصيات أخرى

إضافة إلى العفار وحناطة شابون، هناك شخصيات أخرى أسهمت، على هذا النحو أو ذاك، فى تعميق الأجواء الواقعية السحرية فى الرواية. من أبرز هذه الشخصيات توتة، أجمل بنات الأغربة التى فتنت بالعفار من على البعد، وقالت لنفسها منبهرة : هذا هو الرجل !. وقد جذبها إليه وسامته وقوته، ونظرتها الطيبة المسائلة، وإن كانت فى البداية لامت نفسها على حبها لرجل غريب، لا بيت ولا أهل. ولكن يوما بعد يوم كان حبها للعفار يزداد اشتعالا، لدرجة أنها كانت تتمنى أن تخطر على باله وقد تضرعت إلى الله أن يجعله من نصيبها. ومما جاء فى وصف توتة : " كل الأغربة تشهد بأنها أجمل بنت فيها، رشيقة، بيضاء الوجه، سوداء العينين، وردية الوجنتين، تقول للقمر : قم وأنا أجلس مكانك "، وتشع منها جاذبية لا تقاوم، وهى تشعر بأنها جميلة " ( ص ٧٨ ). وقد حدث أول لقاء بين توتة والعفار عندما حاول عباس الأشرم أن يعتدى على توتة وأمها فجاء العفار وأنقذهما من هذا الشر الهائج، عندئذ باحت له توتة بحبها، وتقدم هو يطلب يدها قائلاً : هل تقبلين الزواج منى ؟ ويتضح لنا بعد ذلك مباشرة أن

هذا كان حلما حلمت به توتة، مما يؤكد رغبتها القوية فى الزواج من العفار، الذى سوف ينقذها من آخرين كثيرين يتقدمون لها، ومنهم حناطة شابون. وعلى أية حال سوف ينتهى هذا الحب القوى نهاية سعيدة، عندما يتقدم العفار فعلا لخطبة توتة، ويتقدم عباس الأشرم لخطبة أمها. وعباس الأشرم هذا رجل غنى كثير الأطيان سوف يقوم العفار فيما بعد بزراعة أرضه. ولا شك أن هذا الاقتران سوف يثير حفيظة حناطة شابون وشلته، ومن ثم قرروا الاجتماع : حناطة وسحلول الطحان، ومتشاوى الأخنف، وبرغوث النمل، عند مدار الساقية فى ليلة مقمرة للتشاور فيما بينهم حول ما ينبغى عمله. ومما قرروه فى هذه الليلة أن يسرقوا حظيرة الأشرم حتى يتهم العفار بأنه هو الذى سرقها، وبلغ الغيظ بحناطة أيضا أن يحلم بأن العفار متهم فى عملية قتل على طريقة قتل سيدنا موسى لرجل من عدوه انتصارا لرجل من شيعته، لكن حناطة، على أية حال، يموت فجأة بوباء الكوليرا، وهذه الحادثة تدل على زمان الرواية الذى يعود إلى فترة ما بعد منتصف الأربعينات فى القرن العشرين، فهذه هى الفترة التى ظهر فيها وباء الكوليرا فى مصر، وأيامها ( عام ١٩٤٧ ) كتبت نازك الملائكة فى العراق قصيدتها المشهورة " الكوليرا " التى تعد من أولى القصائد فى الشعر الحر. وقد نعى سحلول حناطة قائلا فى وصفه : " إنه كان حرا يعتز بنفسه ويحب الأعرية، ورأسه الكبير كان مخزنا للخيال والتصورات الوهمية، وجسمه النحيل كان مصدر عذابه، نفس كبير فى جسم صغير، يشعر بالضعف أمام الرجال الأضخم منه، فما بالك بالعفار ؟! " (ص ١٦٠).

من الشخصيات الأخرى الرئيس خليل، الذى تحدثت عنه من قبل، والذى يحكى عن الأرواح الخيرة للنيل، فى الوقت الذى يمثل فيه جزءا من الرؤية الواقعية عن عبد الله العفار. هناك كذلك الشيخ بهلول، وإجاباته المبهمة، واهتمامه بإقامة الحضرة، لدرجة أنه كان يردد : " بلد لا تقام فيه الحضرة لا خير فيه " ( ص ٧٠ ). والحضرة هى مجالس الذكر التى يقيمها المتصوفة وأصحاب الطريق. لدينا كذلك الشيخ عزوز الذى

كان يستخدم الجان في إيذاء خلق الله، وتحضيره للعفاريت، ولكنه أخيراً قام بإحراق كتب السحر وفتح كُتَاباً يحفظُ فيه الصبيان القرآن الكريم. ولا ننسى سحلول الذي كان من أقرب الناس إلى حناطة، وكان يقول : " حناطة لحس عقلي والعفار لحس عقل حناطة " ( ص ٢٠ ). أما أبو المكارم فهو شخصية تركت الأغربة وعند عودته إليها وجدها ما زالت على حالها " صغيرة، مكشوفة، مוגلة في الحقول، يأكلها الفقر كما يأكل الدود ورق القطن ولوزاته، ترقد مستسلمة تحت شمس الصيف الحارقة، فإذا جاء الشتاء انكشمت على نفسها تحت المطر الغزير المثلج.. إلخ " ( ص ١٦ ). ولهذا كان أبو المكارم دائماً يقول لنفسه : " نحن أخرج من الموتى إلى الصبر.. دنيانا أشد قسوة " (ص ١٨). ونعرف أن النساء في القرية كن يُوخِّن الرجال على الاستسلام لواقع مهين، رغم أن أرض الله واسعة !!، وتقول إحداهن لزوجها : اتعلم من أبو المكارم وسافر واشتغل واكسب.. ربك هو الرزاق ( ص ١٩ ).

وإذا كانت الكائنات الحيوانية والجمادية تلعب أدواراً مهمة في الرواية الحديثة، وحتى في تراثا الروائي مثل " ألف ليلة وليلة " وكتاب " كليله ودمنة "، فإننا لا يمكن أن نفعل القط الأسود الذي تحول إلى رجل في بداية الرواية، ثم ظهر مرة أخرى في ص ١١٧ أثناء حديث كان يدور بين حناطة وسحلول حول توتة وحبها للعفار.

ولا ننسى في هذا الشأن أن نقول إن أبا المكارم يعد من الشخصيات التي تمثل الجانب الواقعي في الرواية، ولهذا نجده يسخر من تصورات حناطة السحرية مناجياً نفسه : " ماذا يحدث فيك يا أغربة ؟ !!.. تكثر العفاريت في ظلال فقرك وجهالك.. وها هو الجبن والعجز وقلة الحيلة تقودهم إلى كهوف الجان والعفاريت، حيث تكبل العقول.. ولا منقذ !! " ( ص ٢٠ ).

### تقنيات حديثة

ومما لا شك فيه أن كل هذه الشخصيات، وعلى رأسها العفَّار، على الرغم من ثرائها، لا يمكن أن تقدم رواية ناجحة في الواقعية السحرية إذا لم تكن مصحوبة

بأحدث التقنيات فى فنون السرد. وهذا ما تحقق بالفعل فى هذه الرواية الجميلة ولا أدرى هل كان المؤلف على وعى بذلك ؟ أم أن موهبته الناضجة هى التى قادته إلى هذه الألوان من السرد بمفهومه المتطور ؟. لقد استخدم لغة سحرية نأخذ منها مثالا واحداً من صفحة ٧٨، يقول : " كان القمر فى هذه الساعة قرصاً أسود، مكرت به العفاريات وشياطين الجن، فغطت وجهه بأرديتها السوداء الحالكة، وانطلقت تفعل ما تشاء.. فلا ضوء إلا من ومضات نجوم خافتة عالية، بعيدة، متفرقة. وهواء الليل يعزف أنغاماً حزينة وهو أعمى، يوقعها على أوراق شجر وغصون تتخبط فى بيداء الأفق الذى فقد الدليل. تحولت الطبيعة كلها إلى جوقة سحرية تغنى متسارعة إلى القمر المحجوب، وإلى القوى القاهرة التى حجبتة ". كذلك فإن المؤلف يقدم عوالم مصنوعة من اللغة وباللغة، ونجد كثيراً من الأحداث والمشاهد تضى فيما يمكن أن نسميه بالانزياح اللغوى. مثال ذلك الفقرة التالية : " واستراحت الأغربة من مشاغبات حناطة وشلته. أما لياليها فنامت تتحمل على تأوهاتهم التى تنفثها جروح أكتافهم، وتسليخات ظهورهم من آثار مياه الملح المتسربة إليها من تحت ملابسهم المهترئة " ( ص ١٢٢ ). فمثل هذه الفقرة تستخدم الصورة بمفهومها الشعرى الانزياحى أى المفارق للغة الكلام العادية، للتعبير عن فقر هؤلاء الناس، وتدنى مستوى معيشتهم.

وقد نوع الكاتب فى أسلوب السرد بصورة قوية، فهو - كما أشرت إلى ذلك من قبل - ينتقل من السرد على لسان الشخص الثالث ( هو )، إلى السرد على لسان الشخص الأول ( أنا )، إلى الخطاب ( أنت )، إلى تيار الوعى، والمونولوج الداخلى. ويأتى كل هذا فى إطار أنسنة الطبيعة، والحيوانات، والجمادات. ولا شك أن الرواية كلها تضى، فى غالب الأحيان، على هذا النحو، ولكننا نختار هنا مثلاً واحداً فقط، يقول : " اهتزت عيدان الهيش، واحتكت فى بعضها البعض فأحدثت خشخشة متوترة ، وبرزت فى السماء نجوم متيقظة، فلَمَعَ بريقها على سطح مياه التربة الذى بدا مسترخياً فى سلام تحت نور القمر. وظهert أذنا الحمار منتصبين كما لو كان ينصت باهتمام للحوار الساخن الدائر أمام الخص. وأحس الأشرم أن دفة الإدانة تتحرك مرة أخرى فى إصرار نحوه، وأن عبد الله العفار، بياع الفجل الغريب هذا، ليس سهلاً.. إنه

قوى وذكى، ويستطيع أن يتخذ من حادثة ليلة الخسوف وسيلة لإذلاله، وابتزازه ليعدهه عن النيش في ماضيه !! عليك أن تواجهه بصراحة، وأن تقتل الوسواس التي سيطرت عليه، وأيدها الوقائع الميثية " (ص ٩٧). وربما لا تشتمل هذه الفقرة على كثير من التنوع فى الأسلوب، كما نجد فى فقرات ومشاهد أخرى، ولكن فيها فجاءة فى الانتقال من السرد على لسان الشخص الثالث إلى المونولوج الداخلى فى صورة خطاب (وعليك أن تواجهه بصراحة.. إلخ)، كما أنها تتعامل مع البشر ومفردات الطبيعة من منظور واحد، وبالتالي تكون جميعها داخلة فى إطار المشهد الروائى. وهذا الأسلوب يُعد من الأساليب المتقدمة جدا فى مجال السرد، الذى مر بمراحل تطور مهمة على امتداد القرن العشرين، وإذا كنت قد اكتفيت بهذا المثال الواحد فإنى أطلب من القارئ أن يراجع صفحات ٨، ٩، ١١، ٤٢، ٦١ وسواها وسوف يعثر فيها على ما أسميته تنوع الأساليب السردية فى نطاق المشهد الواحد. ولا شك أن هذا التنوع يثير المتعة والدهشة، ويقضى على الرتابة والجمود والترهل.

وفىما يتعلق بتيار الوعى فقد استخدمه المؤلف بشكل تلقائى، وقد نجده مضفراً داخل السرد دون أى تقديم، كما نجد فى الفقرة التالية التى تتحدث عن توتة : " وفى طريق عودتها لم تجده، ولم تجد الحمار، نظرت إلى الشمس.. موعد طوافه بحوارى الأغربة.. لا بد أنه مر ببابنا.. هل قابل أُمى ؟ كلمها ؟ سألها عنى !! ولما قالت له إنها ذهبت إلى السوق وعدها بأن يأتى عندما أعود.. إلخ " (ص ٨٢). وقد يقدم له بجملة على النحو التالى : " ودخل العفار فى مغارة نفسه : لا تدعنى أرغم روحى المتعبة على الإحساس بالشفاء، أنت الذى تبسط رداء الليل الطرى على عيون النهار الملتهية " (ص ٧٤).

أما وصف الطبيعة فقد لعب دورا مهما فى إضفاء السمة الحديثة على هذه الرواية لأن هذا الوصف، فى معظم الأحيان، بلغ درجة راقية من الشعرية بمفهومها المجازى، أى من خلال التصوير البيانى، وبمفهومها السردى، أى من ناحية تركيب هذه الصور داخل المشهد السردى أو الحوارى. ومن أمثلة ذلك الفقرة التالية : " وأنت أيها القمر الشاعر المطل من الأعالي الجالس على عرشك الأزرق، إنى أضع قلبى تحت قدميك

النامعتين، وأرفع إليك أهداب عيني، أستلهمك نصاعة وجهك المتألّي بالجمال، لعل قلبي يظهر، لعل روعي تفتيق من غفلتها وغباؤها !! " ( ص ٤٢ ). هناك أيضا الجو السحري الذي يغلف أحداث الرواية، والحلم، وغير ذلك مما ذكرناه من قبل. وكل هذا يُعد من خصائص الواقعية السحرية.

ونختم هذه الدراسة الموجزة عن هذه الرواية الفذة بفقرة من هذا الجو السحري الذي جسده المؤلف ببراعة في لغة قوية موحية، تقول : " وحفلت السماء بنجوم كثيرة لامعة. وسطع ضوء القمر فوق البيوت الطينية، والدور ذات الحجارة الحمراء. ومشى العفار في طريقه إلى خصه، بين غناء الجنادب المتواتر على نغمة واحدة، وانتابه شعور بأن جسده كخيمة مهجورة، وبأن روحه في نشوة وحدها. ولو نظر إنسان إلى وجهه الآن لرآه مشرقا بالطمأنينة لكنه، مع ذلك، ناجى نفسه بصوت سمعته نسائم الليل : ما أنت إلا هيكل ملفوف بغبار الموت !!. وعلى إثر ذلك شعر بأنه يضمحل رويداً حتى يكاد يذوب ويتلاشى !!. وفي خصه قرأ الورد قبل أن ينام " (ص ٧٥). وهكذا يتحول العفار إلى شخصية لا تموت. إنه من الشخصيات الروائية التي تظل دائما عالقة في الزمن، لأنها شخصية غير عادية، ولا أدري لماذا كنت وأنا أقرأ الرواية أو أكتب عنها أتذكر شخصية دون كيخوته وحصانه روثيانتي، ومحبوبته دولشينا دل توبوسو، وتابعه سانشو بانصا. هل لأن الشخصيات متقاربة ؟ ففي رواية " ظلال حائرة " لدينا أيضا العفار، وحماره، ومحبوبته توتة، وحناطة. صحيح أن الأجواء مختلفة، والشخصيات أيضا مختلفة، لكننا في كلتا الروايتين أمام رباعية من نوع خاص. فهل كان عبد النعم شلبي عندما كتب روايته يدرك أنه صنع رباعية من الشخصيات تشبه الرباعية الموجودة في دون كيخوته ؟ أم أن الموهبة الروائية وحدها هي التي قادته إلى هذا التقسيم ؟ وعلى أية حال فإن العفار وحماره وحناطة وتوتة سوف تظل من الشخصيات المصنوعة التي لا يمكن نسيانها بسرعة.

القاهرة في ٤ / ٥ / ٢٠٠٤



## رواية " عبد الله يقرأ طول الليل وبشرى تكتب طول الليل "

للأديب السكندري محمد خيرى حلمى

هذه الرواية صدرت عن ندوة الإثنين بالإسكندرية عام ٢٠٠٢، وقد أهداها المؤلف محمد خيرى حلمى " إلى هناء.. حبيب الأول والأخير "، وهناء هى زوجته التى خصص لها ليلة فى هذه الرواية تحت عنوان " ليلة موت هناء ". والرواية مقسمة إلى ليال ( تسع وعشرون ليلة )، وهذا التقسيم فى ذاته فيه جدة وطرافة لأن كل ليلة تبدو قائمة بذاتها، مع أنها مندرجة ضمن السياق العام، أى أن هذا التقسيم يشبه التقسيم بطريقة الكولاج، بل هو فعلا كذلك. وأول ليلة فى الرواية عنوانها " ليلة أن مات عمرو "، وعمرو هو الابن الأكبر لمحمد خيرى حلمى، وكل الشخص فى هذا العمل شخص واقعية، وهذا شىء جديد وطريف أيضا سوف نناقشه فى موضعه من هذه الدراسة. لكن ما يهمنى هنا هو طريقة تناول الراوى ( وهو المؤلف نفسه ) لحدث موت ابنه، وهذه الطريقة هى التى سوف نجدها على طول الرواية، وهى التى سوف تمنحها جودتها الفنية التى جاءت عليها. فالراوى لم يدخل مباشرة فى مسألة موت الابن بحيث يضعنا منذ البداية، وعلى طول الخط فى جو مأساوى، وإنما جعلها حدثا ضمن أحداث أخرى، ولهذا بدأ يحدثنا عن أن عبد الله هاشم لم يدخل بيته ولا مرة، وهو صديق عمره، وسناء لم تدخل بيته ولا مرة وهى أخت زوجته، وعلى عوض الله كرار دخل بيته مائة مرة، لكنه حين مات عمرو لم يدخل بيته.. إلخ، وهكذا يدخل بنا الراوى فى شأن حياتى

ليصير موت الابن مجرد خبر صار ماضيا . وتتزاحم الشخصيات الواقعية لتقابلنا  
أسماء أخرى : عبد النبي كراوية، ومصطفى نصر، وشوقي بدر يوسف، وسمير أبو  
الفتوح، وبعض هؤلاء ساعدوا الراوى فى الحصول على ختم النسر لإثبات حق الأم فى  
معاش المتوفى. ولم يكن الحصول على الختم سهلاً : " عبد النبي كراوية توهنى السبع  
توهات، وفى النهاية دوّخنى السبع دوخات، ولم يجئ ختم النسر عن طريقه " (ص ٨).  
ولا يفوت الراوى أن يلتفت أو يلفت الأنظار إلى ما حدث من تدهور فى مرافقنا العامة  
فيخاطب مستشفى جمال عبد الناصر قائلا " جمال عبد الناصر المستشفى. هل  
أحاسب أمه التى أرسلته لجمال عبد الناصر ؟ .. اصح يا جمال ولو لدقيقة لترى  
مستشفاك تهمل مرضاك .. ابنك البار مات .. اصحى يا مصر على إهمال جمال عبد  
الناصر " (ص ٩). وفى هذا الجو الذى كان يفترض أن يكون مأساويا حزينا يدور  
حوار صاحب ومضحك بين هناء وزوجها تقول له فيه :

- ماذا تفعل هنا فى الدنيا ؟

- أنتظر الذهاب إلى الملكوت.

- لا يا بطل.. لن تذهب إلا بعد أن يُدلك الله ذلة الكلاب، ثم يأخذك وأنت فى أرذل  
العمر.. عمرو وجد الذى يكفنه، فمن سيكفئك ويدفئك ؟ ! (ص ١١).

ويقدم لنا الراوى نبذة عن مولد عمرو فى لبشة فى نهاية أكتوبر عام ١٩٧٦ وموته  
فى مستشفى جمال عبد الناصر فى منتصف نوفمبر ٢٠٠١، وعمره خمسة وعشرون  
عاما. ولا شك أن تنويع الأسلوب فى هذا الفصل، وفى الرواية كلها مهم جدا، فهو  
ينتقل من السرد على لسان الشخص الأول، إلى الخطاب مثلما رأينا فى مثال سابق،  
وهاك مثال آخر، يخاطب فيه الراوى ابنه المتوفى قائلا : " جنّت فى حياتى وذهبت فى  
حياتى.. لك الله .. حين جنّت كتبت قصة قصيرة بعنوان " وليد والبناء الجديد " وحين  
ذهبت بغير رجعة هاأنذا أكتب رواية لا أعرف بدايتها من نهايتها، رواية ستكنس كل

ما فى ذاكرتى من هوس وخيال وجنون " (ص ١٢). وبالفعل فإن هذه الرواية الممتعة جمعت بين هذه العناصر الثلاثة : الهوس، والخيال، والجنون. كذلك يحدث انتقال من السرد ( الأنا السارد ) إلى تيار الوعى، فضلا عن العودة إلى الوراء، واستدعاء الزمن الآتى، وغير ذلك من تقنيات سردية كان من الواضح أن تلقائية الكاتب فى سرد الأحداث، وتعميقها، والتعليق عليها، وربطها بأشياء واقعية وأخرى تتجاوز الواقع، كل هذا جعل من الرواية عملا فنيا يرصد الواقع، بأبعاده وعناصره التى تنقله إلى مجال آخر من مجالات الاستبصار الإنسانى. أقول هذا وقد أخذت الفصل الأول أو الليلة الأولى نموذجا للبناء الفنى فى هذه الرواية. وأنا أفعل ذلك فى بعض الأحيان عندما أجد أن البناء الفنى فى عمل ما يقوم على سيمتيرية واحدة فى كل الفصول، وإن تنوعت الأساليب، وتناثرت القضايا، وتعددت الصور، وتباينت الأحداث والمشاهد.

وفى هذا الفصل الأول أيضا يربط المؤلف بين الواقعى والعقلى على نحو ما نجد فى المثال التالى : " ها هى خالك تكنس الدار طول الليل، حتى إن لم يكن هناك ما يستدعى الكنس، وأنا أحاول كنس كل شىء فى عقلى وقلبى وحنايا نفسى " ( ص ١٣ )، كما يربط بين الخاص والعام، كما نقرأ فى الفقرة التالية : " هاأنذا يا ولدى أنزف دما وليس كتابة. الكل سيركن إلى مصالحه، وسأركن أنا إلى حين. كل يفتح التلفزيون الآن لمشاهدة " من سيربح المليون "، وأنا أفتح التلفزيون علانية لأرى شهداء يموتون فى فلسطين، ومزار الشريف، وقندهار " ( ص ١٣ ).

ويوظف الكاتب الفانتازيا داخل المشهد السردى بشكل بارع، كما نجد فى هذا الحوار الذى دار بين عمرو وأبيه، وكان عمرو ساعتهما على سرير الموت بمستشفى جمال عبد الناصر. فلكى يشجع ابنه على مقاومة المرض قال له : شوف أسامة بن لادن عنده خمسين مرضا وحارب أمريكا. خليك شجاع وحارب مرضك وستشفى. وأريد أن أنقل الجزء الأخير من هذا الحوار بنصه. فقد قال الراوى لابنه : أسامة بن لادن وصل مصر يا بنى.. بل هو فى الإسكندرية.

اندهش وقال : كيف ؟

فقلت : سر بيني وبينك .. أسامة بن لادن في باكوس يبيع جبن قريش في سوق باكوس !!.

قال عمرو مصدقا : ولكن كيف وصل سوق باكوس ؟

فقلت : بمعاونة على عوض الله كرار. ألم أقل لك إن على عوض الله كرار مراسل حربي ؟ !! ( ص ١٤ )

وهكذا ينقلنا المؤلف من الجو المأساوي إلى جو آخر فيه فكاهة ونكتة وفانتازيا وفى إطار هذا ينقل لنا حواراً آخر دار هذه المرة بين زوجته وبينه عن أسامة بن لادن وعلى عوض الله كرار أيضا، حيث يخبرها بأنه رأى أسامة بن لادن فى سوق باكوس، فتسأله : وما أعلمك به ؟ ( الأصح " ومن " ) فيرد : على عوض الله، عندئذ ترد عليه :

إييه ! جاتك نيلة عليك وعلى على عوض الله فى ساعة واحدة !! وهنا يقول لها : يا ستي، على عوض الله كرار جاء بأسامة بن لادن فى بيت عبد الله هاشم لمقابلة المحامين خالد السروجي، ومحمد محمود عبد الرازق ليكونا محاميه فى القضية الكبرى بين أمريكا وأفغانستان.

ولا ينسى المؤلف فى هذا الفصل أن يعرفنا بولديه الآخرين إبراهيم وفارس. وبهذا العرض الموجز للجوانب الفنية فى هذه الليلة الأولى ( الفصل الأول ) نرى كيف قدم لنا محمد خيرى حلمى رواية ذات موضوع مأساوي حزين، لكنه تجنب تماما أن يضعنا فى هذا الجو بل خرج بنا إلى الدنيا الواسعة، حيث الناس والحياة بكل صروفها وأحوالها. وقد انتقل بنا من الخاص إلى العام، وربط بين العقلى والواقعى، وبين الواقعى والفانتازي، منوعا من أساليبه، متعمقا فى عوالمه الداخلية، وأبعادها النفسية، واضعا الإنسان داخل الظروف المحيطة به، والتي لم تؤد إلى إصابته بحالة إحباط أو يأس، بل دفعته إلى أن يستخلص من الحياة كل ما فيها من جوانب مضيئة ومشجعة.

هذا هو الإطار العام للرواية وقد نجح محمد خيرى حلمى فى أن يظل متوهجا على هذا النحو منذ الليلة الأولى حتى الليلة الأخيرة، على نحو ما سوف نفصل بصورة عامة فى الصفحات التالية.

## الواقع والسحر

جمع المؤلف فى هذه الرواية بين عنصرين مهمين هما العنصر الواقعى، والعنصر السحرى. والواقعية هنا لها طابع خاص، لأنها تتناول عالم الراوى الذى قلنا من قبل إنه المؤلف، فيما يجرى له من أحداث، ومن يحيطون به أو يعرفهم من أشخاص. والواقعية بهذه الصورة تقترب مما يسمى " السيرة الذاتية "، لكن الجوانب الأخرى فى الرواية، وقد تحدثنا عن بعضها فيما سبق، ومنها الجانب السحرى أو الفانتازى قد نقلت هذا العمل من إطاره الواقعى الأوتوبيوجرافى Autobiografico (أى السيرة الذاتية) إلى إطار آخر أوسع وأعمق يشير إلى الوضع المصرى والعربى برمته، فضلا عن الوضع الإنسانى بصورة عامة، وفى السطور التالية سوف أركز على الجانب السحرى لنرى كيف كان له دور كبير فى صياغة عمل فنى يبتعد عن الواقع بمفهومه الحايث. لقد رأينا من قبل أسامة بن لادن يبيع جبة قريش فى باكوس. وفى الليلة المعنونة " ليلة أربعين عمرو " ( ص ٣٧ ) نجد قطرة تجسد شخصية عمرو المتوفى. وفى " ليلة مركز الإبداع " ( ص ١٨٥ ) يضعنا المؤلف فى جو سحرى يمزج فيه بين الخاص والعام، حيث يشير الراوى إلى واقعة كان سيقتل فيها على عوض الله كرار بمسدس ملك لبشرى أبو شرار، وترخيصه فلسطينى، وإذا كان هو قد فكر فى قتل عوض الله كرار فإن القتل فى فلسطين يحدث يوميا. وفى هذا الفصل أيضا واقعة موت مصطفى نصر وشحنه إلى الصعيد فى سيارة نقل كبيرة، مع أنه كان يكلم الراوى وأعلن عن رغبته فى الذهاب إلى بيت عبدالله هاشم. وتقابلنا فى الرواية فقرات كثيرة يخاطب فيها الراوى ابنه عمرو فى الأخيرة، كما يخاطب زوجته هناء التى توفيت بعد عمرو بفترة

قصيرة. ومن خطابه لزوجته فى الآخرة قوله لها : " قولى لماجد ( يقصد ماجد أبو شرار ) إنه فى نضج يوسف إدريس فى القصة القصيرة، وفى هامة صلاح الدين الأيوبي فى الوطنية، ولكن خصمك النبى محمد عليه الصلاة والسلام ألا تقولى لماجد كما كنت تقولين لى : " خيرى جوزى عبيط وأهبل وينضحك عليه بسرعة، ولا يفهم فى الأدب تحت قدميه، وعبد الله هاشم بياخذه على قد عقله " ( ص ٨٦ ).

ومن خطاب الراوى لابنه فى الآخرة قوله : " ولدى ! ترى ما شكل الآخرة ؟ ! ها أنا ذقت مرارة الحياة الدنيا بعدك.. أنت ذقت حلاوة الدنيا والآخرة.. " ( ص ٢٨ ).

ومعروف أن الواقعية السحرية لا تقتصر على الجمع بين عنصرى الواقع والfantasy وإنما لابد أن تردف ذلك وسائل تقنية تساعد على إضفاء الجو السحري على الأحداث، والمشاهد، والشخصيات. من ذلك استخدام تقنية الحلم، والرواية بها أمثلة كثيرة لذلك، ومنها عمل تداخل بين مواقف وأحداث تبدو فى الواقع متباعدة، كما نقرأ فى الفقرة التالية : " أصبح عندى الآن بندقية، إلى فلسطين خذونى معكم. أصبح عندى الآن ورق وقلم وحرية بعد رحيل هناء إلى الأبد " ( ص ١١٩ ). ولا شك أن الراوى قد بكى زوجته المتوفاة بكاء مرا، تدل على ذلك مشاهد كثيرة فى الرواية، لكن هذا لا يعنى أن حياته معها كانت خالية من القيود. يقول فى موضع آخر : " أم عمرو كانت لا تتركنى فى حالى أبداً.. تنكد على عيشتى، وتقلب حجرتى غماً وجحيماً، ومع ذلك تنجح ندواتى فى مصطفى كامل.. هناء فيها شئ لله، نبيل شاهين طائر طروب، عبد النبى كراوية قارئ الوجه، عبد الفتاح مرسى الدحية، عبد اللطيف أبو خزيمة زقيلج فى بلاد المجر، حنان سعيد أطار تموز، محمود عوض عبد العال سكر مر.. إلا الخبز المر لماجد محمد أبو شرار.. إلخ " ( ص ٨٧ ). وهكذا ربط فى هذه الفقرة القصيرة بين أشياء كثيرة جداً، وانتقل بنا انتقالات مبرمجة ومحسوبة. والحق أن محمد خيرى حلمى يستحق منى، فى هذه النقطة بالذات، أن أقول إنه لم يتعجل فى النشر، ولم يستعجل الشهرة، بل سوى نفسه على نار هادئة، على نحو ما ذكر لنا فى الفقرة التالية :



" دخلت في دوامة من الحيرة : أرفع صورة أحمد رشدي صالح، أم صورة توفيق الحكيم، نجيب محفوظ، لويس عوض، يوسف عز الدين عيسى، أم صورة بيرم التونسي، أم صورة يوسف السباعي، لأضع صورة بشرى، كلهم أعزاء على قلبي، تراث مصر المعاصر الذي عجنت في خبره ؟! وجدت يوسف السباعي يقول : رد قلبي، وضعت بشرى فلسطين في قلبي ! بكيت وبكى معي السباعي.. يوسف السباعي " ( ص ١٩١ ). ولا شك أننا لا حظنا أن محمد خيرى حلمي كتب هذه الرواية بدمه، ودموعه، وحسه، وقلبه، والوهج الداخلي المستعر في أعماقه، والرغبة الملحة في عودة مصر إلى الوضع الثقافي الرائد الذي تميزت به في العصر الحديث.

ومما يضعنا في الجو الواقعي السحري أيضا ما يحدث للشخص من تحولات في الرواية. ومن أمثلة ذلك الفقرة التالية من فصل " ليلة الهروب "، تقول : " وجدت نفسي أقف في محطة مكتوب عليها " محطة بشرى " .. جو المحطة هادئ معتم، ولا ركاب ينتظرون إلا قلة تُعد على الأصابع الخمسة.. وجدت بشرى تجلس مع ليو تولستوى.. فرح قلبي.. بوفيه المحطة جميل وهادئ والنادل مؤدب جدا .. اقتربت منهما.. وجدت ليو تولستوى يتشكل في صورة خارقة.. يتحول إلى نجيب محفوظ، وبشرى تتحول إلى هناء. قال نجيب محفوظ : يا نذل.. منذ أن أدخلوا السكين في رقبتى لم تفكر في زيارتي يا جبان !! فردت عليه هناء ولم تلتفت إلى : خلى بشرى تنفعه ! لم يفكر في زيارة أمي، وجاء ليزور أم بشرى.. فنطق لسانى : أم صديق عمرى ماجد.. إلخ " ( ص ١٦١ ) ويمضى المؤلف في هذا الجو السحري إلى نهاية الفصل، ويستدعى شخصيات زكى رستم، وعمر الشريف وعمر الحريري، وزهرة العلا، وفاتن حمامة، ومحمود درويش، ومعين بسيسو، وسميح القاسم، وفيروز. وهذا الفصل كله " ليلة الهروب " يدور في جو واقعي سحري، فقد بدأ بالهروب إلى فلسطين في قطار غامض كالموت، خرج من محطة باكوس، ودخل في متاهات، طرق ضالة، يتشكل في صور خارقة.. إلخ ( ص ١٥٧ ). وهذا الجو السحري كالعادة يأتى ممزوجا بالجو

الواقعي حيث نجد محمد خيرى يودع ندوة الإثنين، وصديق العمر عبد الله هاشم  
ملهمه الأكبر فى الإسكندرية، ويودع أحمد حميدة، والحاج فليفل، وبشرى أبو شرار  
ليسافر فى قطاره المذكور إلى فلسطين، هذا القطار الغامض كالموت.

استخدم المؤلف كذلك ما يمكن أن نسميها " تقنية تصعيد الحدث " بمعنى أن  
ينتقل الحدث الواقعي الخالص، المحلى الصنف إلى حدث له أبعاد دولية وعالمية، مثلما  
نرى فى ليلة مناقشة " أنين المأسورين " (ص ٢٢٣). " وأنين المأسورين " مجموعة  
قصصية لبشرى أبو شرار كان من المفترض مناقشتها فى ندوة الإثنين، لكن هذه  
الندوة مُنعت عنها الدعم، والأماكن الأخرى مقفولة أيضا مما جعل محمد خيرى حلى  
يفكر فى مناقشتها يوم الجمعة ولكن زوجة عبد الله هاشم ( أم محمد ونيفين ) قالت له :  
" لا ندوة يوم الجمعة.. روح فى ستين داهية تاخذك أنت والبعيد أحمد حميدة ! " وهنا  
احتار الراوى أين يذهب فتخيل نفسه فى محكمة يخاطب القضاة قائلا : " يا حضرات  
المستشارين ! إن مصطفى نصر هو السبب الرئيسى فى تطفيش بشرى من ندوة  
الإثنين وخسارائها لعبد الله.. حيث قال : " إن اسم عبد الله أساء لسمعة القضية  
الفلسطينية، وإلى اسم بشرى وشقيقها ماجد، مما أدى إلى الرئيس الأمريكى أن  
يمسك علينا ذلة، ويتكى على مصطفى نصر بتغيير القيادة الفلسطينية ويأسر عرفات،  
وتغيير مشرف الندوة عبد الله هاشم !! " .

ومن الأجواء السحرية فى الرواية تأمل الحالة فى إطارها السردى، بمعنى أن  
يتأمل السارد وضعا يعيشه من خلال فترة زمنية ماضية وحاضرة، فضلا عما تؤدى  
إليه مستقبلًا. نجد ذلك ، على سبيل المثال، فى الفصل المعنون " ليلة موت هناء " (ص ٤١)،  
حيث يخبرنا السارد فى بداية هذا الفصل أنه منذ أن خرج بزوجه عروسا  
من عند أهلها يوم ١٩٧٤/٤/٢٤، إلى أن عاد بها فى إسعاف الموتى ليلة  
٢٠٠٢/٢/٢٣ كان هو السيد دائما رغم تجرُّها فى بعض الأحيان، ولكنه حين دفنها  
بيديه لم يعد هو السيد، لأنه وجد سيِّدا أقوى منه أخذها منه، وحين ذهب آخر مرة إلى

مدفنها أدرك أن هذا هو المرقد الأخير الأبدى الذى يحول بينه وبينها. وهكذا بعد أن كانت تغضب منه فيذهب ليصالحها ويعود بها بعد أن تأخذ حقها من الدلال والتمنع الآن أصبح كل هذا مستحيلاً. ولا شك أن تأمل هذه الأحداث البسيطة فى إطار سردي محسوب ينقلها من الواقع بمفهومه البسيط إلى واقع آخر أكثر تعقيداً وأكثر دخولاً فى حالة تأمل الوضع الإنسانى المأساوى، الذى استطاع محمد خيرى - كما أسلفت - أن يحوله من مأساة إلى ملهاة، بروحه الفكاهية الانبساطية، أو بتعبير آخر أن يمزج المأساة بالملهاة حتى تستمر الحياة فى جريانها وتدفقها عبر القنوات التى يحفرها الإنسان بأظافره فى أوقات الشدة. إن محمد خيرى - كما قال بحق الروائى السكندرى المعروف مصطفى نصر - كتب هذه الرواية وجنون الموت مسيطر عليه، ولولا موت زوجته ما كتب رواية بهذه الجودة. وأضيف أنا : موت ابنه ثم زوجته فى فترة قصيرة جداً.

ولا ننسى أن استخدام كلمة "ليلة" بدلاً من "فصل" له دلالة مهمة فى الاقتراب من جوهر القص العربى، خاصة فى "ألف ليلة وليلة" وقد أخبرنى المؤلف أن عبد الله هاشم كان هو صاحب هذا الاقتراح. ومعروف أن عبد الله هاشم، هذا الناقد السكندرى المنكر لذاته يساعد أصدقاءه كثيراً فهو يقرأ أعمالهم قبل نشرها، ويصرهم بمواضع القوة أو الضعف، والنووة التى يشرف عليها وهى "نووة الإثنى عشر" قامت بإصدار أعداد كثيرة من الأعمال وهذا دور لا يضطلع به إلا رجل من هذا الطراز.

### الهم الوطنى والهم الفلسطينى

من الواضح أن مؤلف الرواية محمد خيرى حلمى لم يكن مشغولاً فقط بموت ابنه، ثم موت زوجته، لأن هناك هموماً أخرى كانت، وما زالت، تؤرقه، منها الهم الوطنى، أو ما يجرى داخل الوطن، والهم الفلسطينى. وفيما يتعلق بالهم الأول أشرت من قبل إلى ما ورد فى الفصل الأول عن مستشفى جمال عبد الناصر فى الإسكندرية، وكيف

صارت مرتعا للإهمال والفوضى. لكنى لاحظت أن الهم الفلسطيني استأثر بالجزء الأكبر من الهم العام فى هذه الرواية، على الرغم من أن الراوى فى آخر هذا العمل ( ص ٢٣٢ ) قال إن القضية الفلسطينية أرحم من قضايانا المصرية. لكنه فى كل الأحوال أفرد للقضية الفلسطينية مساحة أوسع بكثير، ويتبدى ذلك فى صنوف وأشكال كثيرة نذكر منها : اهتمامه الشديد بهذه القضية إلى درجة أنها غطت على اهتمامه بابه. وفى هذا يقول : " فلماذا كنت مشغولا بفلسطين وأمريكا وأفغانستان وبوش وبين لادن، وغير مشغول بالمرّة بقلعة كبدى ؟ سقطت أمريكا أولا، ثم طالبان ثانيا، وسقط عمرى ابنى ميتا فى جمال عبد الناصر، وسقط مطر كثير، بعد ذلك سطعت شمس دافئة، جلست بعدها تحتها مع صديق عزيز هو سمير أبو الفتوح (ص ٢٥). وهكذا، كما هى عادته، ينسى محمد خيرى همومه الخاصة والعامة ليستقبل الحياة مرة أخرى تحت الشمس الدافئة بجوار صديق حميم. لكنه أيضا - كما ذكر لنا فى " ليلة شلة الخيط " - يحذرنا من أن الذى يعتقد أنه بعيد عن مشكلة فلسطين وأهم. وشلة الخيط هذه تضم التواريخ السوداء لدى العرب : ١٩٠٧ و ١٩١٧ و ١٩٤٨. كما يذكّرنا بأن فلسطين مثل الروماتيزم فى عظم المريض، وفلسطين مرسومة فى العقل والقلب. ولأنها كذلك فإن ماجد أبو شرار، هذا الفلسطيني المناضل الذى قتل فى تونس عام ١٩٨٢ بتدبير الموساد الإسرائيلى، يتحول إلى نموذج لكل فلسطين، ومجموعته القصصية " الخبز المر " تصوير نموذجاً لكل الأعمال الأدبية، أما أخته بشرى أبو شرار التى تعيش فى الإسكندرية وترتبط برابط وثيق مع ندوة الإثنين، فهى أمل الجميع، وفى هذا يقول الراوى : " بشرى أمل الجميع !. ألم يقل عنها الشاعر صبحى طمان : ستصير نجمتنا المتألمة، المتلازمة، درة الكواكب والنجوم، وقمر، وشمس.. قل لى يا أستاذ عبد الله : لماذا أسماها المحامى الكبير محمد أبو شرار بشرى ؟ ولماذا سمّانى حضرة الناظر حلمى أفندى خيرى ؟ " (ص ٨٢). وفى موضع آخر يخاطب الراوى ولده قائلاً : " بشرى يا ولدى قدر، قدر محتوم، وقلب مكلوم.. بشرى يا ولدى تقول لأبيك خيرى : لو ضربت دماغك فى الحائط لن تستطيع فك رموز قلادتى. بشرى فلسطين ياهيما هى

خيرى إسكندرية فى الواقعية ما بعد الحقيقة، وخريرتها الذهبية الفلسطينية هي قضية أليك الأساسية " (ص ٢٠٣). وإذا كانت زوجته هنا قد بنت له مجدا فى الحياة فإن بشرى -كما يقول - بنت له مجدا فى الرواية (انظر ص ٨٤). وكأن محمد خيرى حلمى كان يتوقع أن روايته هذه سوف تثير قدرا كبيرا من الاهتمام. وهذا الربط بين زوجته هنا وبشرى أبو شرار سوف نجده فى أكثر من مكان فى الرواية، ففى " ليلة مقابلة سعيد سالم " يحدثنا محمد خيرى أنه دفن عمرو وهناء فى لبشة أشمون منوفية واعتبر نفسه انتهى أدبيا بموتهما ودفنهما، لكن بشرى خرجت له من دورا الخليل بفلسطين (وهى القرية التى ولدت بها)، "لقد أرسلها سعيد سالم لتتعلم على أيدينا فتعلمنا نحن على أيديها" (ص ١٠٠). ويواصل محمد خيرى حديثه عن هذا الرزق الذى ساقه الله إليه أدبيا فى صورة بشرى فيقول: " وأسأل لنفسي: كيف هربت بشرى من أفكار وموهبة سعيد سالم لترتقى فى حضن أفكار وموهبة محمد خيرى حلمى؟ ولكن هذا رزق، والرزق مثل الموت لاتعرف له سرا... يجيى لك ويبعد عنك وعن غيرك... يأخذ منى هنا ويعطينى بشرى لأحقق مجدا أدبيا منتظرا " (ص ١٠١). وهكذا عندما فكر محمد خيرى أن يكتب رواية عن فلسطين جاءت فلسطين كلها ممثلة فى بشرى محمد أبو شرار. وقد طق فى ذهنه عنوان الرواية " بشرى تكتب طول الليل " وهو واقف مع سعيد سالم عند مدخل قصر التدوق. أما بقية العنوان أو أوله " عبد الله يقرأ طول الليل " فيشير إلى عبد الله هاشم، هذا الأديب الذى لايتوقف أبدا عن القراءة. فهو يقرأ طول الليل، وهو الأب الروحى لجميع الأدباء الشبان والشيوخ فى الإسكندرية، وهو أحد ملهمى محمد خيرى، حيث سناء أخت زوجته هي ملهمته فى المنوفية، وعبد الله فى الإسكندرية، وبشرى فى فلسطين. إن هؤلاء الثلاثة هم مصادر الإلهام بالنسبة له. وقد استطاع فى هذه الرواية - كما ذكر لنا فى فصل " ليلة بحث عن خلاص " أن يجعل كتابته مزيجا من كلمات وإشارات وإيهامات تتضافر معا لتخلق الفضاء الكابوسى فى أكثر أشكاله غموضا ورعبا للأرواح الطليقة التى ستصعد لخالفها (ص ٥٣). ولكن من الواضح أن الكاتب الذى خطط لذلك فى البداية قد غلبته

روحه المرحه، ففشل فى أن يقدم لنا كتابة تحلق فى فضاء كابوسى، ونجح على العكس من ذلك فى أن يحول المأساة إلى ملهه، أو يمزج بين الاثنين فى جو شمسى دافئ حيث كل الأصدقاء والمهمن من حوله يضحون فى عروقه دماء الحياه من جديد.

## الشخصيات

تمتلى الروايه بعدد كبير من الشخصيات الواقعيه بعضها يرد اسمه فى موقف أو عدد من المواقف، وبعضها يمثل أعمده مهمه فى الروايه، وقد توقفت من قبل عند بشرى أبوشرار، والآن أوصل الحديث عن عبد الله هاشم. وقبل ذلك أريد أن أقول إن كثرة الشخصيات لم تؤد إلى ترهل العمل، لأن المؤلف كان دائماً حريصاً كل الحرص على أن تكون للشخصية ملامحها الواضحة المحددة. وبالطبع إن أتوقف عند الشخصيات التى وردت عرضاً، وإن كان لها أدوار مهمه فى الروايه، لأركز حديثى حول الشخصيات الأساسيه، ومنها، بل أولها عبد الله هاشم. فهذا الرجل - كما أسلفت، وكما وصفته الروايه - هو الأب الروحى للجميع، وهو صديق عمر المؤلف، على الرغم من أنه لم يدخل بيته ولا مرة، ومع ذلك فإن محمد خيرى دائم التردد على بيته، حتى صار يعامل كأنه أحد الساكنين فى هذا البيت. فالصلة بين عبد الله هاشم وخيرى حلمى قوية جداً، تصل إلى حد تقبل الثانى لشتائم الأول ( انظر ص ٨٣ ) بل إن زوجة عبد الله هاشم هى الأخرى يمكن أن تشتمه، مثلما قالت له ذات مرة : " لا ندوة يوم الجمعة.. روح فى ستين داهية تاخذك أنت والبعيد أحمد حميدة " ( ص ٢٢٣ ). وقد قدم لنا خيرى حلمى فى " ليلة البحث عن أبوشرار " ملحوظة تقول : " عبد الله هاشم فى المؤتمرات والندوات، فى مكتبة الإسكندرية، فى قصر التذوق، فى مركز الإبداع، فى الشبان المسلمين، فى مصطفى كامل ينادينى بالأديب الكبير محمد خيرى حلمى، وبيننا وبين بعض أمك وأبوك واللى جابوك واللى ودوك " ( ص ٨١ ). ولا شك أن عبد الله هاشم بقراءته طول الليل، وإشرافه على الندوات، واهتمامه بالأدباء



من أمثال محمد خيرى حلمى قد استأثر بنصيب الأسد فى هذه الرواية. ومع ذلك فإن هذا لم يمنع محمد خيرى من أن يقول عنه إن فيه ملامح من شارون وإن سعيد سالم هو شارون الخالق الناطق ( ص ٩١ ). وكان هذا فى معرض الحديث عن ليلة مقابلة بشرى، وكيف تعرفت على عبد الله هاشم وسعيد سالم ولم تخف منهما بحكم أنها فلسطينية وكل منهما يحمل ملامح من شارون إن لم يكن هو الخالق الناطق كما فى حالة سعيد سالم. ولا ينسى محمد أن يعرفنا بأصل عبد الله هاشم قائلا ضمن ملحوظة أيضا : " عبد الله هاشم صعيدى الأصل من جنوب مصر، ولا علاقة له بالأسرة الهاشمية بالأردن، وأبوه كان صديق إسماعيل يس الروح بالروح " ( ص ٧٩ ).

ومن الشخصيات الأساسية فى الرواية هناء زوجة المؤلف، واسمها بالكامل هناء عبد الدايم حجازى طه، وقد ولدت له عمرو، الذى تُوفى فى سن الخامسة والعشرين، وفارس وإبراهيم، وأختها هى سناء التى تكنس طول الليل فى لبيشة قريتهم فى المنوفية. ولا شك أن محمد خيرى كان يحب هناء حبا جماً، وقد أهداها، بعد وفاتها، روايته هذه قائلا : " إلى هناء، حبي الأول والأخير ". وهناء - كما ذكرت من قبل - هى التى بنت له مجده فى الحياة، ولذلك كانت وفاتها خسارة شديدة بالنسبة له، على الرغم من أنها كانت تنكّد عليه عيشته دائماً، وكانت سليطة اللسان تسلقه بلسان حاد فى كثير من المواقف. وقد أخبرنا الراوى أنها كانت تحب أسامة بن لادن وتكره بوش على المستوى العالمى، وتحب على عوض الله كرار وتكره عبد الله هاشم على المستوى السكندرى ( ص ٢٠٩ )، ومع ذلك فإن هذا لم يمنعها من أن تقول له ذات مرة عندما ذكر لها اسم هذين مع كمال عمارة : " ربنا ياخذك ويأخذهم " (ص ٢٧)، وقالت له مرة أخرى : " جاتك نيلة عليك وعلى عوض الله فى ساعة واحدة " (ص ١٥). وكانت هناء سيدة بيت عادية لا دخل لها بالأدب ولا بالندوات، ولذلك عندما ذهب مع خيرى حلمى فى منتصف السبعينات إلى قصر ثقافة الحرية سألته عواطف عبود عنها، ولما علمت أنها زوجته قالت له : " مش معقول ! جميلة خالص ورقيقة يا خيرى " ورحبت بها كثيراً، لكنها أسرت إليه قائلة : " هناء ست بيت محترمة وليس لها فى الندوات الأدبية.. حافظ عليها يا خيرى بعينك، إنها تحبك، ووفية لك،

والحب والوفاء نادر هذه الأيام " ( ص ١٣٦ ) .وعى خيرى النصيحة فلم يصحب هناء معه، بعد ذلك إلى أية ندوة، فيما عدا مرة واحدة أخذها معه فيها إلى نجيب محفوظ. وهذا الموضوع مفصّل فى الفصل المعنون " ليلة مقابلة نجيب محفوظ " ( ص ١٣٩ ) .

كما ذكرت من قبل الشخصيات كثيرة جدا، وكلها شخصيات واقعية ذات ملامح وصفات محددة ودالة، ولا يمكن أن نقول عن باقى الشخصيات إنها ثانوية لأن كلا منها يؤدى دورا مهما فى هذا العمل، لكننا من باب التوضيح فقط لجأنا إلى صفة الأساسية فيما يتصل بالشخصيات التى استأثرت بمساحات أوسع فى الرواية مثل عبد الله هاشم، وبشرى أبو شرار، وماجد أبو شرار، وهناء، لكن لا يمكننا تجاهل الفعاليات المهمة لعمرو ابنه، الذى يدخل ضمن الشخصيات الأساسية، وعلى عوض الله كرار، الذى تردد اسمه كثيرا، ومصطفى نصر، وسعيد سالم، وأحمد حميدة، وحرورية البدرى، وسناء أخت زوجته وولديه فارس وإبراهيم، ومحمد محمود عبد الرازق، وغيرهم وغيرهم من أدباء فلسطين وأدباء مصر والعالم العربى، إضافة إلى الكثرة الكاثرة من أدباء الإسكندرية وكل هذا يجعلنا نناقش فيما يلى المسألة التالية :

## الشخصيات بين الواقع والخيال

ربما يأخذ كثير من القراء على هذه الرواية أن شخصياتها واقعية. وفى رأى أن هذا تصور خاطئ، لأسباب كثيرة من بينها ما ذكرته من قبل من أن المؤلف قد وضع هذه الشخصيات فى أنساق جديدة، وفى سياقات مختلفة عن سياق حياتها الواقعية، وفى أجواء بعيدة تدخل فى عالم السحر أكثر من دخولها فى العالم بمفهومه الواقعى الخالص. لقد قدم لنا محمد خيرى رواية تقوم على ما أسماه الأديب المسرحى عبد اللطيف درباله " جمالية الهوس والجنون " . وبهذا تكون كل هذه الشخصيات قد انصهرت فى بوتقة فنية وسوف تمضى الأشخاص فى أية لحظة لتبقى شخصيات الرواية فاعلة مؤثرة فى وجدان أى قارئ، خاصة أن الرواية تقدم صورة لحياة الأدب فى الإسكندرية فى فترة محددة من عمر الزمن. وإذا كنا فى الوقت الحاضر نطالب

بالحرية المطلقة للأديب فى تناول الموضوع من أية زاوية يراها، وفى المزج بين أجناس الأدب على أى نحو يرى فيه منفعة لعمله، فإننا نريد هنا فقط أن نذكر بأن هذه الدعوة ليست جديدة، بل هى قديمة جداً تعود إلى مائتى عام للوراء عندما ظهرت الحركة الرومانتيكية بوصفها حالة ثورة وتمرد ضد القواعد الكلاسيكية الجاهزة، ونادت بالحرية المطلقة للأديب وشجعت على إطلاق الحوافز الفردية. وفى تلك الفترة اتفق الأدباء والنقاد على أن الحرية هى أساس الإبداع الأدبى والفنى. وقد تناول المرحوم الدكتور محمد مندور هذه المسألة فى دراسات كثيرة له، أقتصر منها الآن على ما جاء فى كتابه " فى الأدب والنقد " ( دار نهضة مصر بالجيزة ) عن الناقد الفرنسى سانت بييف. لقد رأى الدكتور مندور أن سانت بييف ( ١٨٠٤ - ١٨٦٩ ) ربما كان من أكبر المعاول التى هدمت الكلاسيكية، وبالتبعية هدمت النقد القاعدى المقنن. وقد كتب سانت بييف فى "أحاديث الإثنين" يسخر ممن يعتقدون أن هناك قواعد يمكن أن تخلق الكاتب الممتاز. ومن الواجب أن نسلم بهذه الحقيقة:

فالاتفاق بأن المرء يستطيع بمحاكاته لصفات خاصة، كالنقاء والاعتدال والصحة والرشاقة أن يصبح كاتباً كلاسيكياً دون اعتبار للهدف الذى يقصد إليه، والإلهام الذى يصدر عنه، مرادف للاعتقاد بأن "راسين" الأب قد خُلف مكانه "راسين" الابن، وفى هذا من الغباوة ما يقطع بانعدام روح الشعر عند من يدفعه إعجابه بالأب إلى خلع هذا الإعجاب على الابن. وقد نقل الدكتور مندور كلاماً كثيراً عن سانت بييف فى هذا الموضوع تقتصر منه أخيراً على العبارة الآتية: "الكتاب تعبير عن مزاج فردى". ويقول د. مندور إن سانت بييف دلل على هذه الحقيقة بدراسته لمعاصريه من الكتاب بنوع خاص، فأخذ يستقصى مظاهر حياتهم المادية والعقلية والأخلاقية، حتى انراه لا يتورع عن شئ فى سبيل معرفة ما كان يسميه "وعاء الكاتب".

وإذا كان كل هذا قد قيل فى زمن سانت بييف فما بالنا بزماننا الحالى الذى فتح الباب على مصراعيه لخيال الكاتب وموهبته بحيث يمكنه أن يكتب ما يشاء طالما استطاع أن يصب ذلك فى قالب فنى مقنع ومثير للعاطفة والانفعال؟ لقد تنوعت صور

الواقعية فى القرن العشرين بشكل لا مثيل له؛ فلم يعد هناك نمط أو أنماط قليلة منها، بل تجاوزت أنماطها العشرات. وأذكر أنى ذات مرة أحصيت فى الواقعية البنائية فى أمريكا اللاتينية نماذج لا حصر لها، فما بالك بالواقعية السحرية والواقعية النفسية والواقعية الاجتماعية وغيرها؟! المهم هو أن يجيد الكاتب فنون السرد، وتوصيل الفكرة، واستخدام التقنيات المستحدثة، وغير ذلك من وسائل وإجراءات. وفى هذه الحالة لا يهمن فى شىء أن تكون شخصياته واقعية أو خيالية، لأن الشخصية فى النهاية قد جاءت فى سياق روائى أو قصصى لا يمكن أن يتطابق مع الشخصية بحالتها الواقعية الصرفة. فبشرى أبو شرار - على سبيل المثال - فى رواية محمد خيرى لا يمكن أن تتطابق تماما مع بشرى التى تعيش فى الإسكندرية، ولها حياتها الأسرية الخاصة، وشئونها اليومية وظروفها وأحلامها وآمالها. إنها فى الرواية رمز للفلسطين الضائعة، ورمز للأمل فى استعادة فلسطين، ورمز للكاتبة التى سارت على درب أخيها الشهيد الفلسطينى ماجد أبو شرار صاحب المجموعة القصصية " الخبز المر ". وعبد الله هاشم فى الرواية شخص يقرأ طول الليل، ولا ندري هل يفعل ذلك فى حياته اليومية، أم أنه يقرأ طول النهار؟ إنه فى النهاية رمز أيضا للإنسان الذى ينكر ذاته ويريق ماء عينيه من أجل الآخرين، والاحتفاء به احتفاء بهذا النمط الذى ليس له مثيل فى هذه الأيام. وهكذا فإننا لابد أن نضع فى اعتبارنا أننا إذا نظرنا إلى الشخصيات على أنها واقعية أو غير واقعية فإن هذا النظر لن يغير شيئا من تدفق السرد، والبناء الفنى المحكم، والتقنيات الحديثة المستخدمة كالعودة إلى الوراء، واستبطان الذات، وإضفاء جو سحرى على الأحداث والشخصيات، والتداعى الحر، وغير ذلك من وسائل أعطت لهذه الرواية نكهتها الخاصة.

## اللغة

وتبقى كلمة أخيرة عن اللغة المستخدمة فى هذه الرواية، حيث نجدها فى بعض الأحيان وسط بين الفصحى والعامية، ولن أقول كلاما كثيرا فى هذا الشأن. يكفى أن أنقل الفقرة التالية من ص ١٢٨، وقد اخترتها بمحض الصدفة لأن أية فقرة يمكن أن

تصلح مثالا لذلك، وهى مأخوذة من " ليلة أن ذهب الأتليه "، ولن أصحح للمؤلف هذا العنوان فأقول إن الصحيح لغويا هو " ليلة أن ذهب إلى الأتليه " لأن الفقرة التى سأذكرها لو نظرنا إلى الأمر من هذه الزاوية فقد نحتاج إلى إعادة صياغتها باللغة الفصحى، تقول : " دخلت، ورحب بى الأديبان الشابان الواعدان ( عادل وإسلام محمد ) وسررت سرورا بالغا لترحيبهما، وجدت فى المدخل أحمد حميدة، أول ما رأتى كانت تحيته من على البعد كالآتى : اتقوه عليك !، عبد الفتاح مرسى تركنى أول ما رأى التليفزيون قادما جرى وراءهم. محمد الجمل تجاهلنى تماما.. نادى ندا متألفة ولم تأخذ بالها منى على الإطلاق، يبدو أنها مشغولة للغاية، والظاهر أنها العمود الفقرى ليوم فلسطين العالمى، صبرى أبو علم صافحنى، وعانقنى بحرارة وقال لى : أنت ضيفى الليلة فى البيت حتى تأخذ بقية كتبك من " لعبة الأصابع الخمسة "، فهذه الفقرة توضح كيف ترك محمد خيرى نفسه على سجيته حتى فى اللغة فلا مانع عنده من أن يستخدم الفصحى لكن مع تعليمها بالعامية، ولا مانع أيضا من أن لا يلزم نفسه ببعض القواعد النحوية، لأن روايته ليست، فى الأساس، رواية فى اللغة وإنما رواية الهم والخاص والعام كما انعكس على الصفحة المشرقة لمدينة الاسكندرية، هذه المدينة العالمية الساحرة.

القاهرة فى ١٠ / ٤ / ٢٠٠٤

## ملحق فى القصة القصيرة



## القصة القصيرة عند عبد العال الحمامصي

صدرت للكاتب الأستاذ / عبد العال الحمامصي، خلال الفترة الأخيرة، مجموعة قصصية اختار لها عنوان إحدى القصص، وهو "يوجنا الأمريكي يبشر في الحانة"، وهذه المجموعة مختارات من قصص سابقة للمؤلف منشورة في مجموعات أخرى، وقد رأيت أن تكون هذه فرصة للعودة إلى ما نشره عبد العال الحمامصي في القصة القصيرة منذ أن بدأ يكتب في أوائل الخمسينيات من القرن العشرين إلى الآن. وبالتحديد سوف أتناول المجموعات الثلاث التي تمثل الإبداعات الأساسية للكاتب، وهي: "للكناكيت أجنحة" (دار المعارف ١٩٨٠)، و"هذا الصوت... وآخرون" (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩)، و"بئر الأحباش" (هيئة قصور الثقافة ١٩٩٤) ومعنى منها طبعة أخرى صدرت عن مكتبة الأسرة عام ٢٠٠٠. وهذه هي الطبعات الموجودة عندي، إضافة إلى المختارات الأخيرة الصادرة عن دار نفرو للنشر والتوزيع. وميزة مجموعة "للكناكيت أجنحة" أن الكاتب كان حريصاً على أن يكتب في نهاية كل قصة تاريخ كتابتها وتاريخ نشرها في هذه المجلة أو تلك. فمثلاً قصة "الصعايدة" كتبت في مارس سنة ١٩٥٤ ونشرت بمجلة "قصتي" في سبتمبر سنة ١٩٥٥.

ونظراً لأن قصص عبد العال الحمامصي، بما في ذلك المنشورة في الكتاب الجديد، تعود إلى سنوات وعقود سابقة، فقد كنت شديد الحرص أثناء قراءتها على التأكد من مسألة أراها مهمة جداً، وهي: هل انقضاء الزمن يمكن أن يكون قد أثر على القصة بحيث تبدو الآن قديمة، ذات بناء تقليدي تجاوزه الزمن؟ والحق أنني وجدت

عكس ذلك تماماً، فالقصص تبدو كأنها مكتوبة خلال الفترة الأخيرة، والقضايا التي تناقشها مازالت قضايا ملحة وساخنة فى هذه الأيام التى نعيشها، وتقنيات الكتابة مازالت طازجة عفية فيها متعة وإثارة وتشويق، فضلاً عن تماسك البناء، والقدرة على توظيف العناصر الفنية ومراعاة الشروط الواجب توافرها لتقديم قصة قصيرة ناضجة. ومما لا شك فيه أنى، فى كتاباتى النقدية، لا أعول كثيراً على الكثرة، بل أركز كل الانتباه على مسألة النضوج، وأنا أعرف من واقع خبرتى بأدب أمريكا اللاتينية وأوروبا أن الكاتب يمكن أن تكون له رواية واحدة ومجموعة قصصية واحدة ومع ذلك يعد من كبار الكتاب. ولا شك أنى، فى هذه الدراسة سوف يكون أحد اهتماماتى الإجابة على السؤال التالى : كيف ننظر إلى عبد العال الحمامصى على أنه صاحب بصمة واضحة فى القصة القصيرة مع أن أعماله قليلة جداً ؟

### بئر الأحباش

وسوف أبدأ بهذه المجموعة لأسباب من بينها أنها تمثل قمة النضوج فى أعمال الحمامصى، وأن القضايا التى ناقشها مثل قضية الثأر طرحت فى قصص سابقة ومن ثم تكون هذه فرصة للعودة إلى الأعمال الأخرى، إضافة إلى أن الكاتب استطاع أن يكتف الواقع السحرى فى قصة "بئر الأحباش". وتضم المجموعة خمس قصص فقط هى "بئر الأحباش" و"امرأة من الجنوب" و"قاتل لوجه الله" و"أطفال الله" و"عميش فى إيطاليا". وإذا كانت كل قصة من هذه القصص الخمس لها طابعها الخاص، وموضوعها الخاص فإن تناول كل واحدة منها على حدة أمر تحدده الرغبة فى أن تؤخذ هذه القصص بوصفها نماذج للفعل الإبداعى عند عبد العال الحمامصى.

ففى قصة "بئر الأحباش" نجد عدداً كبيراً من الشخصيات مثل العم مهران الحلاق، وزينب العمشاء، ويوسف الجعلوط، ومريام الحبشية، والخواجة راغب، وراوى

القصة الطفل، والعجوز الذى يعيش فى الكوخ بالقرب من البئر، والقس إبراهيم، والمغربي صاحب الخلوة فى الجبل الشرقى، ورياض أفندى مدرس اللغة الإنجليزية، وعمدة القرية، والإمام الجديد للجامع، والعرافة وغيرهم شخصيات كثيرة، حقيقة، فى قصة تبلغ صفحاتها حوالى عشرين صفحة من القطع الصغير. ولكن الشخصيات الرئيسية - فى رأى - تتمحور حول ثلاث هى : الرجل العجوز صاحب الكوخ، والجنية والبئر. وقد يسأل سائل : هل تعتبر البئر شخصية ؟ والإجابة على ذلك هى أن النقد لم يعد يفرق بين البشر والحيوان والجماد فيما يتعلق بالشخصية الفاعلة فى العمل الفنى. فالكلب فى رواية "الشار" لخيرى شلبى شخصية رئيسية، والبيت فى إحدى روايات أمريكا اللاتينية هو الشخصية الأولى، وغير ذلك كثير. إذن فالأحداث فى قصة "بئر الأحباش" تجرى على النحو التالى : طفل من غلمان درب السبكي فى أخميم يروى لنا القصة، ولا شك أنه غلام مدرب على التقاط كل ما يؤدى إلى تعميق الحدث : فالعم مهران الحلاق يتلاشى وقع أقدامه وهو يعرج إلى حارة المشاط المتفرعة من الشارع. ومن بعيد لمح الصبية زينب العمشاء تسند جردلها تحت قاعدة عمود النور فى ميدان الجامع... إلخ، وجاءت مريام الحبشية تقود جاموسة القس إبراهيم نحو حوض السبيل.. إلخ، ويوسف الجعلوط خفير الدرك يتجه صوب الكوخ الطينى. وتظهر شقاوة الأولاد فى أن هذا الولد الراوى كان يحمل فى حقيبته المملوءة بالكتب والكراريس ذلك البيض الذى جمعه من وراء ظهر أمه من خص البوص فوق السطوح وبوق القرن وحنية السلم وجاء به لياكله مع الأولاد والشيخ العجوز فى الكوخ، لكن البيض تكسر من مطاردة مريام الحبشية لهم. المهم أنهم لم يجدوا العجوز فى الكوخ، فتسألوها : أين يذهب هذا المقطوع من شجرة ؟ هل تكون الجنية السمراء صاحبتة التى يخاويها قد أخذته إلى القاع ؟. وهكذا تبدأ حكاية العجوز والبئر والجنية، لنعرف أن البئر قد نجى أخميم من المجاعة عندما جف النهر وتمردت كل الآبار إلا هذا البئر المسحور الذى ارتوت منه عشرات الأفدنة، وعم خيره كل البلاد المجاورة. ويقدم لنا الراوى نبذة عن مريام الحبشية وكيف حضرت مع قومها إلى هذا المكان، وكان البئر يسمى بئر

أبو نصير فأخذ اسمه الجديد، وقد ذهب قومها بعد أن انتهت الحرب في الحبشة وخرج الطليان، لكنها تخلفت عنه وبقيت في أخميم. وكان العجوز يريد أن يتزوج الحبشية ناشفة العود، طويلة القامة، لكن الجنية هددته بمسخه قردا إن تزوجها، بل إن هناك من يؤكد من عجائز البلد ونساء القوم أن مريام هي الجنية في الحقيقة، وأنها تنكرت في صورة آدمية ليكون لها المعشوق في السر والعلانية.

ويتوالى الواقع السحري في القصة لنعرف أن الصغار كانوا يحبون العجوز ولا يجدون في تصرفاته ما يخيفهم رغم كل ما يسمعون عنه، أما الكبار فكانوا ينفرون منه، ولكنهم لا يبدون له هذا النفور خوفا من سحره، وتودداً منهم حتى لا يربط الشبان منهم ليلة عرسهم. ولما كان العجوز قد غاب ولم يعثروا عليه فقد تعددت التفسيرات حول غيابه: فيعضهم رأى أنه ذهب إلى الجبل عند بئر العين حيث يقيم المغربي في خلوته عند مقابر الفراعنة، وأنهما يتفقان مع خدام المغربي من الجان على خطة لإيذاء الشيخ نعمان الإمام الجديد، وبعضهم قال إن العجوز قد مات فعلاً، وإن الجنية حملت جثته إلى دهليز البئر لتدفنها بجوار كنوز الفراعنة المرصودة عليه.

ويعود بنا المؤلف إلى الوراء لنعرف أن الإمام الجديد كان قد قرر أن يهدم السبيل، ويردم البئر، ويقتلع الشجرة، ويضيف المكان لتوسيع رقعة ميساة الجامع والمراحيض، لكن العجوز في ذلك الحين أشهد البلدة كلها أنه برئ من دم من يفعل ذلك مهما كانت عزوته. وكانت البئر مختلفة عن كل الآبار، فماؤها عذب كالنهر، وفي قيظ الصيف كان يخرج ماؤها زلالاً بارداً، ويقولون إنها مورثة هكذا منذ الفراعنة، وأن بها كنزاً لم يستطع الرومان إخراجها لأن الجان حماه كانوا يحبطون كل محاولة لاغتصابه. كما أن البئر ملئ بالكنوز مثل الذهب والياقوت، وأنها لو استخرجت فسوف ينال نصيبه منها القادم من أسوان، وأن بها ماء يمنح الشجاعة لو قرأت عليه بعض التعازيم والرقي وأطلقت البخور. وهكذا نمضى مع هذا الجو السحري حتى جرت معركة البئر أو بالأحرى معركة دمه، ومن يومها يقال إن العجوز قد قذف نفسه في

البئر ولم يستطيعوا أن يعثروا عليه، وكل ما وجده الغواص الذي نزل وراءه هو زعبوطه الأسود. أما مريام فقد اختفت ولم يعد أحد يراها، والبئر صارت مهجورة. وجاءت عرافة من نساء الفجر لتطلق نبوتها التي تقول إن صاحب البئر الأسمر سيعود ذات يوم ليعمر الكوخ، ويخصب البئر، ويسترد مريام، ويستخرج لفقراء البلد كنزهم المرصود.

ونود أن نشير هنا إلى أن الفقر والحاجة والعوز وضغط الظروف والأوضاع المعيشية تمثل في قصص عبد العال الحماصى "تيمة" أساسية، انظر فى ذلك -على سبيل المثال- قصة "الشاعر والبنت الحلوة" من مجموعة "الكتاكيت أجنحة"، بل إن هذه القصة الأخيرة نفسها التى تحمل المجموعة اسمها نموذج واضح لذلك، وموضوعها يدور حول فتاة ناهزت الخامسة والثلاثين من عمرها ولم تتزوج لأنها فضلت أن تعلم أخاها وأخواتها وتزوجهم، وفى مقابل ذلك كان لابد أن تقمع مشاعر الحب عندها، وأن ترفض كل من كانوا يريدون الاقتراب منها. ولا شك أنها قصة كتبها عبد العال الحماصى ببراعة وإتقان.

## امراة من الجنوب

وهذه قصة عن الثأر، بطلتها هى الزوجة التى قتل زوجها، فصممت على الأخذ بثأره، على الرغم من إحجام أخى القتل وأبنائه عن ذلك. وتبدأ القصة بمشهد عن وقوف الأب، لحظة اشتداد الحر، بشمسيته القماشية البيضاء ذات المقبض الأبنوسى التى أهداها إليه القس سمعان بعد عودته من زيارة القدس. ووقف الولد "الراوى" بجوار أبيه يحتفى من حر الشمس، والأجراء يعملون فى الأرض، وكانت بجيبه، أى الابن، رواية ماجبولين. وعلى الرغم من اعتراض الأب على سير الولد فى هذا الطريق، كانت فرصة لكى يحكى له نبذة عن حياته السابقة لم يسمحها الولد من قبل، وهى أنه كان مجاوراً بالأزهر وكان يقرض الشعر ويلقيه بين تجمعات الجماهير فى ثورة ١٩١٩.

ويكتشف الولد أن أباه طراز خارق من الرجال. وتمضى الأحداث لنجد الأب مقتولاً برصاصات غادرة أطلقت عليه. أشارت أصابع الاتهام لعائلة العسال التي أخذت بثأر قديم من عائلة أبى عمار التي ينسب إليها القتل، وبذلك يكون العسال قد استوفوا دم آخر قتل لهم. ومع ذلك صممت الزوجة على الأخذ بثأره. حاولت فى البداية تحريض الرجال ومنهم ابنها راوى القصة، وعندما فشلت فى ذلك أخذت الثأر بنفسها ثم قدمت البندقية لابنها المذكور كى يحمى نفسه قائلة : "الآن تبدأ مهمتك.. لا يستطيع الإنسان أن يهرب من قدره، ولكن الرجل الحقيقى يعرف كيف يحمى نفسه، وإذا دهمه الخطر فعليه أن يكون فى مستواه".

ومايهما فى هذه القصة أمران هما : هذه المرأة الصارمة، ذات المنطق القوى التي رفضت أن تقيم العزاء لزوجها قبل أن تأخذ بثأره، وقد أضاف لها الراوى أو المؤلف عنصراً سحرياً عندما قال : "أشاعوا أن تلك المنحدرة من سلالة الفراعين فى العرابة المدفونة تعرف كيف تفك طلاسم الكنوز المسحورة، وأنها استخرجت للرجل الذى عشقها واختارها، من باطن بيته، زلعة مكتظة بسبائك الذهب". هناك أيضاً ترتيب الأحداث فى القصة، وتماسك البناء، واستخدام تقنيات فنية حديثة مشوقة وفعالة. ويضاف إلى هذا هدف المؤلف الواضح فى التنفير من عادة الأخذ بالثأر. فالراوى عندما طلبت منه أمه أن يأخذ بثأر أبيه خاطبها (فى تيار وعى) قائلاً : "لا يا امرأة... لست لها... عالمكم أبغضه... لى أحلام أخرى.. أكره الموت والدم.. وأحلم بحبيبة أطوف معها أفوايق الأخيلة".

لكن الأم ظلت مصممة على الأخذ بالثأر لدرجة أنها طلبت من ابنها المذكور أن يقضى إجازة الصيف عند أخواله فى قرية العرابة المدفونة كى يعلمه خاله حماد ضرب النار، ومما قالته له : "أنت الآن فى الرابعة عشرة من عمرك، وشاربك بدأت تنمو شعيراتك"، أى أنها تحضه على ارتكاب هذا الفعل. وعندما أعاده الخال حماد فى نهاية الإجازة قال لها : "لقد تعلمت يده، ولكن قلبه لا يستجيب"، وعند ذلك حرقته أمه كل



الروايات والكتب التي كانت معه. ولا شك أن المؤلف، في هذه القصة، أراد أن يقول إن الأجيال الجديدة المتعلمة من أهل الصعيد باتت ترفض هذه العادة الذميمة، وهي الأخذ بالثأر. وبهذا يقدم عبد العال الحمامصي في قصة "امرأة من الجنوب" صورة صارمة مدهشة للمرأة القوية التي لا تحسب حساباً لأى شيء إزاء رغبتها الحادة القوية في تنفيذ ما تراه صواباً. ولا شك أن القصة بذلك قريبة جداً من الفعل التراجيدى في المسرح، ولهذا ذكرتني بأعمال لوركا المسرحية المشهورة مثل "يرما" و"عرس الدم" أو "الزفاف الدامى" حيث العنصر التراجيدى هو الأساس في مسار الأحداث وتطورها وذلك بفعل قوى قاهرة تتحول إلى قدر لا فكاك منه. ومن العجيب أن جنوب شبه الجزيرة الإيبيرية (منطقة الأندلس) كانت تعيش فى عصر لوركا (العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين) ظروفاً مشابهة لما يجرى عندنا فى الصعيد.

### قاتل لوجه الله

وننتقل إلى قصة أخرى فيها أيضاً العنصر التراجيدى هى قصة "قاتل لوجه الله". وأهم مايميز هذه القصة أنها قائمة على المفارقة، كما سوف نرى أثناء تحليلنا لها. وهذه القصة تدور حول مقتل رفلة بائع الأقمشة المتجول، وقد قال الجميع إن القاتل هو رشدان الأطرش الذى كوّن عصابة من عتاة المطاريد منذ خمس سنوات، لكن أم رفلة هى الإنسانية الوحيدة التى كان لها رأى آخر، فقد اتهمت غطاس أبو حنس بقتل ابنها، إنه هو ولا أحد سواه. وقد أرادت الأم أن تتأّر لابنها، فلم تجد غير رشدان الأطرش ليحقق لها هذه الرغبة. باعت مالدورها : الكردان والحجل والقيزان، وقدمت ثمنها لرشدان، إضافة إلى صليب صغير من الذهب قطعتة من رقبتها. ولكن رشدان الذى قيل توسلاتها رفعها من فوق الأرض قائلاً لها : "لمى أشياءك يا امرأة... لا أخذ أموال اليتامى... وإذا كان غطاس هو الفاعل أهبك لوجه الله رأسه!!". وعندما قتل غطاس احتفلت أم رفلة بمقتله. وبعد أسبوع من مصرع غطاس جاء مأمر جديد أقسم برأس

والده الباشا أن يصطاد ريشدان الأطرش أو يطلق الرصاص على نفسه. وفعلًا قُتل ريشدان، وتم الطواف بجثته في شوارع أخميم عبرة لمن يعتبر. وعندما وصل موكب الجثة إلى شارع السويقة تدافعت أم رفلة بين الجموع وهى تصرخ ملتاعة : "قتلوك ياسبع الرجال"، وفعلت بنفسها ما لم تفعله أم لابنها. إنها، إذن، قصة تقوم على مفارقة عجيبة، فرشدان هو قاتل رفلة، ولكن الأم كانت موقنة أنه، أى القاتل، شخص آخر، ومن ثم توجه مجرى الأحداث إلى مسار مختلف تمامًا، أو مفارق، لما كنا نتوقعه. قصة جميلة حقيقة نجح عبد العال الحمامسى فى أن ينسج خيوطها ببراعة. وقد ظهر لديه حرص واضح على أن تكون ملامح الشخصيات مرسومة بدقة وإحكام، كذلك وصف الأجواء المحيطة بالحدث. وتهئية الأجواء - فى رأىي - مسألة مهمة جدا فى الفن سواء كان رواية أو قصة قصيرة أو شعراً أو غير ذلك. فقصيدة "غريب على الخليج" لبدر شاكر السياب من ديوان "أنشودة المطر" تبدأ هكذا :

الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل

وعلى القلوع تظل تطوى أو تنشر للرحيل

زحم الخليج بهن مكده حنون جواًو بحر

من كل حـــــــــاف نصف عـــــــــارى

وعلى الرـــــــــمال، على الخليج

جلس الغريب، يسرح البصر اغدير فى الخليج

ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج

وهكذا تمضى الأبيات لتقدم لنا الغريب فى هذا الجو الخليجي ذى الملامح والخصائص المتميزة، حتى إذا صرخت الريح بالشاعر : عراق، وأعول به الموج: عراق،

عراق، ليس سوى عراق... إلخ. كانت هذه الصرخة دورة أسطوانة، وهي دورة الأفلاك من عمره، "هى وجه أُمى فى الظلام / وصوتها، يتزلقان مع الرؤى حتى أنام، وهى النخيل أخاف منه إذا ادلهم مع الغروب / فاكتمظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب / من الدروب". أى أننا لسنا بصد شخص غريب فقط يقدمه لنا الشاعر فى صورة جامدة متحجرة، وإنما نحن أمام حالة من حالات الطبيعة، تشترك فيها كل المفردات، ويسهم فيها كل كائن مهما كان شأنه بنصيب ينبغى أن يوجد لصياغة عالم فنى شديد الرحابة والاتساع.

ونعود إلى قصة "قاتل لوجه الله" فتجدها تبدأ بمشهد فى حدود صفحة كاملة أو أكثر قليلاً، هذا المشهد يتضمن كثيراً من مفردات الطبيعة : جسر النهر، وأقدام العائدين من التجوع والحقول، وعربة حميد الجسمى المشحونة بالأنفجار التى يجرها حمار يركض فى تمهل منهوك، وآخر فلول الشمس التى كانت تنساب من بين السياج الجريدى لجدار مدفنة الأقباط الكاثوليك فى مواجهة جنينة الخواجة عازر الجوىلى، وكوخ مندوّه وشبيب الخولى... إلخ، وسطحية رمادية تطل برأسها من بين السياج الجريدى أعلى جدار المقبرة، وضفدعة تنق بالقرب منها. وفى هذه اللحظة كانت الطلقة النارية قد انطلقت فى الفضاء وأصاب رفة. أى أن القاص قد جمع كل مفردات الطبيعة فى هذا المكان، كأنه فعل ذلك لكى تشهد هى الأخرى وقوع هذا الحدث التراجيدى : مقتل رفة بائع الأقمشة المتجول.

أما الحرص على تقديم ملامح الشخصيات فهو من العلامات البارزة فى قصص عبد العال الحماصى. ولتأخذ رشدان الأطرش مثلاً. فهذا الشخص كَوْنٌ عصابة من المطاريذ العتاة، ولم تتمكن الحكومة من اصطیاده. وقد أشاع الرعب فى قلوب الأعيان والعمد وكبار التجار. ويقال إنه كان يحصل منهم على إتاوات ويوزعها على الفقراء والمحتاجين والمساكين والذين يعجزون عن دفع البدلية تخلصاً من الجهادية، وكذلك يدفع مصاريف المدارس لمن يعجز أهلهم عن دفعها. وكان رشدان الأطرش ابناً لشيخ خفراء

قرية الصوامعة شرقي النهر. وقد درس ثلاث سنوات بمعهد أسيوط الديني على غير رغبته. ولهذا كان يجادل الشيوخ ويحترش بالأساتذة، وعندما تناول بالشتيمة على الشيخ القرني مدرس الفقه والتوحيد قررت إدارة المعهد فصله نهائياً. ويمضى القاص في تعقب ما حدث لرشدان الأطرش حتى خرج من السجن صاحب عصا مآواه الكهوف والجبال. وقد أقسم أن يرى الحكومة نجوم الظهر في كبد السماء. وكانت شخصية رشدان الأطرش تضم جانباً سحرياً.. يقولون بأن تاجر الجمال السوداني الذي نهبت قافلته القادمة من الجنوب إلى إمبابية وأعادها له رشدان كاملة من مطايرد الجبال، قد أعطاه حجاباً سحرياً وأقياً يمنع من الأذى ويحميه من الكائنات ولو كانت من الجن الأزرق.

وبهذه الطريقة في الكتابة : تهيئة الأجواء، والحرص على تقديم ملامح الشخصيات الرئيسية، والتقديم والتأخير، وإضفاء صبغة تراجمية، إضافة إلى المفارقة في القصة التي معنا، واستخدام تقنيات حديثة في القص ينجح عبد العال الحمامصي في كتابة أعمال فنية ناضجة وذات طابع متفرد لا يشترك معه فيه غيره.

## أطفال الله

وهذه قصة يجب أن تنشر ويعاد نشرها مراراً في أوسع الجرائد والصحف انتشاراً لأنها من أفضل ماكتب عن الوحدة الوطنية التي تعاني الآن من خلط وسوء فهم لا مثيل لهما في تاريخ مصر والمصريين. وتبدأ القصة بمشهد تجمع الناس في وسعاية الجامع العمري يسلم بعضهم على بعض بعد صلاة الجمعة، بينما وقف الولد بجوار والده مزهواً بقططانه الحريري الجديد، وطاقيته الجازية المطرزة بالنقوش الصفراء اللامعة. كان الولد قد تجاوز الثامنة من عمره، ومنذ يومين ختم القرآن وسمعه للشيخ الجبالي كالماء الجاري، وهو الآن يستعد لحفظ بردة الإمام البوصيري.. وأقبل القس إبراهيم وهو عائد من السوق الكبيرة ومنح الولد مجموعة من الريالات الفضية

وضعها فى الجيب الأعلى لقفطان الصغير مكافأة لإتمام حفظه لكتاب الله فى هذه السن المبكرة. وقد وعد القس بأنه سوف يقدم للولد الجبة والعمامة هدية عندما يلتحق بالأزهر الشريف.. هكذا كانت تسير الحياة فى مصر، حب وتآلف وصداقة ومودة بين المسلمين والمسيحيين لم تكن قد ظهرت النزعات المتعصبة ولا المغالاة فى فهم الدين، وكان كل طرف يحترم عقائد الآخر وشعائره، بل ويساعد عليها. ولاشك أن قصة "أطفال الله" عرفت كيف تعكس هذا الوضع السامح بصورة طبيعية وتلقائية جداً. وتتضمن القصة وجهاً آخر من وجوه المحبة، هو ذلك الحب الفطرى البرىء الذى جمع بين هذا الولد المسلم وطفلة مسيحية كأنهما توأمان. كانا يقرآن معاً القصص المصورة، ويلعبان معاً. وكان هو أحياناً يقرأ فى المصحف بينما هى تقرأ فى العهد الجديد. وكل منهما يستبقى للآخر جزءاً من أى شىء نادر يدخل بيتيهما. وكان الولد ينتمى لعائلة عدد كبير منها من شيوخ الأزهر وفقهاء الشرع، والطفلة هى ابنة أخت القس إبراهيم كبير قساوسة البلدة، ولا أحد يرى فى ذلك غشاضة، فالبيوت متجاورة، هذا على واجهته الهلال، وهذا على واجهته الصليب. وكان المسيحي بجوار دكان المسلم، وغيطه يلاصق غيطه وعياله مع عياله، والنساء أمهات الجميع، ومآذن المساجد تكاد تعانق نواقيس الكنائس، ونصارى البلدة يقبلون أيدى الشيوخ والأئمة، ومسلموها ينادون كل قساوستها بلقب "آبونا". ومع ذلك كان الطفلان يعرفان أن أيامهما الآن والغد ليس لهما، لأن هناك عقبات ومحاذير كثيرة سوف تقف فى طريقهما عندما يشبا عن الطوق. وتنتهى القصة بفقرة جميلة مبنى ومعنى تقول: "وحطت من شجرة الجميز حمامة بيضاء تلتقط ما تناثر من فتات بينهما، فأخذتا يقضمان خبرهما وملحهما فى إحساس غامر بأن الله يباركهما، وأنهما طفلاه فى الأرض وفى كل ملكوته".

### عميش فى إيطاليا

وهذه قصة عجيبة، لأن أفق التوقع الذى يتكون لديك، وفقاً لما نعرف من نظرية التلقى، هو أن عميش بطل القصة، وأنه الشخصية الأساسية فيها، لكنك تكتشف أن

قصة عميش لن تأتي إلا في الصفحات الأخيرة (وهذه القصة طويلة نسبياً لأنها تقع في حوالي اثنتين وعشرين صفحة). ومن ثم فإن بطل القصة الأساسي هو الراوي الذي أقيم له احتفال في مسقط رأسه "أخميم" بعد أن صار مشهوراً، وكانت الزيارة فرصة لأن يشهد التحولات الخطيرة التي جرت في بلده. أما عميش فسوف يمثل فقط جزءاً مما حدث.

كان راوي القصة قد مضى عليه ربع قرن منذ أن غادر المدينة، جرياً وراء حلمه في أن يكون عقاداً آخر أخميمياً، وقد هاله أن يرى الأماكن التي عرفها شجراً وقمحاً وشعيراً وبرسيماً وأذرة وفولاً قد غدت أسمناً وطوباً. وقد صكت سمعه معلومة جديدة هي أن عميش موجود في إيطاليا. وكانت هذه المعلومة سبباً لأن يعلق، في سريرته طبعاً، بهذه الكلمات: "أتراه ذهب إليهم في عقر دارهم ليصدر لهم، على الطبيعة، الكائنات العجيبة التي كانت ترى في أخايد رأسه، وتسرح في وهاد بدنه، وترتع في تلافيف هرايبده؟ أم تراه سمع أن في روما سوير ماركت يتاجر في هذا النوع من الكائنات التي يرببها عميش في حظائر بدنه كسلعة نادرة خارقة من إنجاز العالم الثالث؟". وعلى أية حال فإن هذه المعلومة وهذا التعليق الذي جاء في تيار الوعي هو كل مانعرفه عن عميش الآن. ونعود إلى الراوي بطل الاحتفالية لنجده كلما سأل عن صديق من القدامى قيل له إنه في الكويت، أو السعودية، أو الإمارات. ويتلفت حوله فيجد عواميد أسمنت وأبنية طوب، وكانت كل هذه غيطان شرقي البلد وغربها، وجنائن في كل الربوع. ويسأل: "أين أحواض الجوهري والمنشر وريان والصبيخة؟ وأين جنائن باقوق، وكروم غيط النبق، ونخيل أبو خليل، وحدائق العمامرة والأشراف والشراقوة والحمامصية وآل دميان وعازر وأبو زكري؟ ويتذكر الراوي ما كان يفعل في هذه الأماكن عندما كان طفلاً يصطاد العصافير والقمرى وينصب الفخاخ للشعاب، ويمسك برؤس الشعابين ليفرج عليها الكبار مزهواً بجسارتها... إلخ. وهكذا يمضي الراوي في توضيح ماحدث مقارناً ذلك بما عنده من مخزون ذكريات لا تنضب، حتى



يتساءل : من أين ستأكل مصر إذا استمر الحال على هذا المنوال ؟ وتتداعى إلى ذاكرته الصور التى رسمها ابن إياس والمقرئى عن أحوال المحروسة فى عصر الممالك وولاة آل عثمان. ويقول لنفسه : "لا شئ سوى الأسمنت، وشاحنات، وغربات أجرة، وأثقال تنفث الهباب... وشرقى النهر ردمت المصارف والبرازخ، وعلى جثثها تناثرت الأكواخ". وتعود إلى ذاكرته مرة أخرى كتابات ابن إياس عن أهل المحروسة الذين كانوا يقتاتون بالقطط والكلاب والجرذان فى أعوام المجاعات، بل كانوا ينصبون الخيأت والانشوطات فوق أسطح البيوت لاصطياد رقاب العباد إذا ماعزت عليهم الكلاب ونفدت الجرذان والحيوانات النافقة. وبعد أن يعلن الراوى خوفه مما يمكن أن يحدث لنا إذا استمر اعتمادنا على القمح الأمريكى، واستمر اعتدائنا على الأرض الزراعية يقدم لنا نبذة عن الاهتمام الذى لقيه فى بلده أحميم وفى المحافظة التى تنتمى إليها (سوهاج)، فضلاً عن الشهرة التى حازها فى القاهرة فى أوساط المثقفين وعند الكبار، لنصل إلى عميش، وكالعادة يقدم لنا المؤلف ملامح الشخصية، فنعرف أن عميش هذا كانت شغلته هى توضيب الجوزة ورض المعسل والطواف على الأصحاب بأدوار الشاى والأحجار فى السهرات الليلية التى كانت تمتد إلى طلوع الفجر، وكان عميش أعمش فعلاً، يرمش فى الثانية الواحدة مائة مرة، وكان يمتن الطواف بحمارته الجرباء، التى يعرف كيف يداريها من عساكر الشفخانة يوم سوق الأرباء، على بيوت الناس لينزح الرماد المتخلف من وقود الأفران، وكانت لعميش قدرة فى تقليد الأشخاص بحركاتهم وأصواتهم. لكن هذا العميش صار الآن بعد سفره إلى ليبيا ثم إيطاليا، من رجال الانفتاح، وفتح الله عليه، وتغير حاله تماماً، فلبس الجوخ وتلفع بشيلان الكريشة والسكرورة، وامتلات حافظته وخزائنه بالعملات الصعبة، وأمسك بمقبض عصا من الأبنوس.. إلخ. وتنتهى القصة بالفقرة التالية : "انتوى عند وصوله (إلى القاهرة) أن يخرج ماكنته ابن إياس عن المحروسة، ليصور صفحاته، ويلصقها فوق جدران البيوت، وأعمدة النور، وواجهات البوتيكات، عساه يستفز رجالاً يجعلون هذه الديار محروسة فعلاً كما أسماها الأجداد، قبل أن يعيها عميش وأمثال عميش إلى مخروبة فى آخر الزمان.

وهكذا يرى القارئ أنه كان من اللازم أن نقوم بتحليل كل قصة على حدة من هذه المجموعة المهمة "بئر الأحباش" لأن كل قصة لها طابعها الخاص وبنائها الذي ينسجم مع طبيعة القضية المطروحة، والتي يظهر في كل منها بوضوح مغزى القصة، والهدف الذي ترمى إليه. وقد نجح عبد العال الحمامصي في أن يقدم لنا هذه القصص في قالب فني مشوق يدل على معرفته الأصيلة بقنون القص والنقلات التي حدثت فيها.

القاهرة في ٢٢/٣/٢٠٠٧

## سعيد الكفراوى عاشق القصة القصيرة

### قراءة فى مختاراته القصصية "كشك الموسيقى"

سعيد الكفراوى يبدو لى دائماً مثل راهب متبتل فى محراب القصة القصيرة لأنه منذ بدأ الكتابة وإلى الآن لم يخصص نفسه إلا لهذا اللون من الأدب. صحيح أنه يقرأ فى كل شىء كما أعرف عنه، لكنه لم يكتب إلا القصة القصيرة على الرغم من معرفته الأكيدة أن هذا الجنس الأدبى لم يعد يقرأه إلا خاصة الخاصة، ولهذا فرّ كثيرون من كتّابه إلى أجناس أخرى تتيج لهم فرص الانتشار السريع. لكن سعيد الكفراوى ظل يراهن على هذا الفن النخبوى، وحسنأ فعل، لأنه -الحق يقال- بلغ فيه درجة من النضوج تستحق الإعجاب، كما بلغ درجة من التميز تجعله جديراً بأن يقف وحده بوصفه صاحب رؤى منفردة وتشكيلات بارعة لا مثيل لها فى هذا الفن القصصى الجميل.

وهذه المختارات التى جمعها مؤلفها تحت عنوان "كشك الموسيقى" وصدرت عن مكتبة الأسرة فى عام ٢٠٠٣ تقدم الدليل الناصع على ماقلناه فى السطور السابقة. فهذه المختارات مأخوذة من المجموعات القصصية السابقة على مجموعة "البغدادية"، التى صدرت فى مكتبة الأسرة أيضاً عام ٢٠٠٤. وهذه المختارات يظهر فيها واضحاً التنوع الخلاق فى أعمال سعيد الكفراوى والذى يقوم على توجهات مختلفة ومؤلفة فى آن، وهى - فى رأى - تتمحور حول الأشكال التالية : قصص الفانتازيا، وقصص فى الواقعية السحرية، وقصص واقعية يقوم الفاعل اللغوى بإدخال تعديلات جوهريّة

عليها، وقصص واقعية صرفة وإن كانت ذات رؤى يلعب فيها الخيال دوراً مهماً، كذلك الحنين إلى العهد الذى مضى، فضلاً عن التيمات الثلاث التى رصدها الدكتور محمد برادة فى تقديمه للمجموعة وهى الطفولة والموت والوحدة. وكل هذا يجعل من قصص سعيد الكفراوى لوحات فنية منسجمة التقاسيم، جذابة، ومدهشة خاصة بالنسبة للمتلقى المتابع لصنوف وأشكال وتوجهات هذا الفن العالمى المتطور باستمرار.

### قصص الفانتازيا

ولنتوقف أولاً فى هذه المختارات عند القصص ذات التوجه الفانتازى، وهى - فى نظرى - ثلاث : "مدينة الموت الجميل" (ص ٢١)، و"قصص الأثر" (ص ٧٩) و"وردة الليل" (ص ١٥٢)، وليس معنى ذلك أن القصص الأخرى تخلو من الفانتازيا، فهذا التوجه موجود بقوة فى كل إبداعات سعيد الكفراوى، لكننى هنا أقصد التأكيد والتركيز على هذا التوجه فى عمل محدد مثل القصص المذكورة. ففى قصة "مدينة الموت الجميل" وهى مثل كثير من القصص تأخذ موقعها على البحر، نجد الراوى يبدأ بوصف متولد عن خوف، فيقول : "لم يكن ذلك النهار مفعماً بالحنين بالقدر الذى ألفه، حيث مرت أيامه التى خلت... كانت شمس آخر النهار تبدو له وهى تغيب كعين معتبة فى عمق جفئات العرافين.. خاف الليل، وخاف عصف الهواء، وخاف من صوت البحر الذى لايزال قائماً". وهكذا يضعنا الراوى منذ البداية فى حالة كنائية تدل على مايمور فى داخله من مشاعر وأحاسيس يجللها الخوف : خوف من الليل، وخوف من عصف الهواء، وخوف من البحر. وتلبص صورة الشمس عند الغيب، والتى شبهها الراوى بعين معتمة فى عمق جفئات العرافين، دوراً مهماً فى هيتتنا لتلقى هذا الجو الفانتازى الذى سوف نعيش فيه على امتداد القصة. ولا يلبث الراوى أن يعود بنا إلى الورا لاستدعاء زمن ليس ببعيد عندما كان يقف بالقرب من السور ينظر إلى البحر، وكان يرى ضمن مايرى سيدة تلبس السواد تهبط المنحدر وتظل تنظر إلى البحر كأنها تنتظر شيئاً ما

ربما يأتي به البحر نفسه. ويصف لنا الراوى البيت المنعزل الذى يعيش فيه ثم ينتقل إلى المكان الملحق به ليحكى لنا عن الزمن المحبوس فى هذا المكان، وعن الحجرة المملوءة بتحف لا عمر لها. ويتجول الراوى بين التماثيل واللوحات، وبعضها تماثيل فرعونية، وأيقونات، وصور لعرافات، وأضرحة لأولياء، وغير ذلك، إلى أن يصل إلى الصورة التى جاء من أجلها وهى صورة البنت والسفينة والنورس.. وبعد هذا خرج إلى ممشى الحديقة يحمل تحت إبطه اللوحة المذكورة، حتى سمع طرقاً على الباب، فتحة فإذا بسيدة تقف بالباب يملابسها السوداء وطرحتها الملتفة بوجه كالقمر. سأل نفسه : هل هى السيدة التى أراها من السطح تهبط المنحدر وتظل تنظر إلى البحر كأنها تنتظر شخصاً ما ربما يأتى من الموج ؟ قالت له السيدة : إنها تبحث عن هذا العنوان منذ سنين، وهو فى هذه المدينة، وذكرت له العنوان : "مدينة الموت الجميل، شارع البحر، فيلا النورس". ودار حوار بينه وبين هذه السيدة عن تلك المدينة، وعن فيلا النورس، وعن البنت التى كانت ترتدى ثوباً من الدانتيل الخضراء، وكانت تقف عند مقدمة السفينة وتحادث النورس. وكان الراوى يرد عليها بأنه لا يعرف شيئاً مما تتحدث عنه، لكن الحديث يمتد لنعرف أن البنت كانت فى عمر الشباب، لها شعر فى لون البندق ووجه مثل وجهى (هكذا قالت له) وأضافت : انظر ولها عينان لوزيتان... وكانت لحظة أن تبتسم تفيض الشمس وكنت أرقبها وهى معه. وحينئذ يسألها : مع من ؟ فترد عليه : مع البحر. وينتهى الحوار بذهابها وعودته إلى مكتبه، وفى اللحظة الموازية للانتباه اصطدم باللوحة المعلقة : "مساحات هائلة من البحر.. سفينة تبحر إلى لا مكان، وبنت تلبس ثوباً من الدانتيل الخضراء وطائر النورس يطلق استغاثته الأخيرة". ويسأل نفسه : "هل هى الصورة وقوس قزح ؟ أم أنه حلم فى القلب من زمن بعيد ؟". وتنتهى القصة بجريه ناحية النافذة يبحث عن المرأة لكنه لم يجد سوى البحر. وبهذا يكون سعيد الكفراوى قد صنع من بعض المفردات الوجودية مثل المرأة والبحر والبيت والمكان الملحق به، والسفينة والنورس، والتماثيل واللوحات، واللوحة المخصصة التى تحدثنا عنها، والبنت المرتبطة بالبحر والنورس، صنع من كل هذه المفردات قصة

فانتازية جميلة تبدو مثل لوحة تشكيلية بارعة تعكس كلا من الظاهر والباطن في تناسق خلّاق وانسجام مدهش.

فى قصة "قصاص الأثر" ينطلق الراوى من واقع مؤلم يستبدل به عالماً فانتازياً تصنعه مخيلته القصصية. ولذلك تبدأ القصة بالفقرة التالية : "من سنين عدة والمسرات قليلة فى هذه الأثناء. فذاكرتى المشوشة لم تعد تعى أنتى ضحكت من قلبى طوال تلك السنين. فمئذ ارتفع نجم اللوطى والجزار، ومالك العقار، وراقصة الملهى، وكاتب السيرة، والمؤرخ الكذاب، والبانكير فى سماء الوطن السعيد تأكدت من تغير الأحوال وقلت فى نفسى : انتبه عليك بالبحث عن الشئ المغاير" (ص٧٩). وهذا البحث عن الشئ المغاير جعل الراوى يندفع فى ممارسة هواية غريبة ومثيرة للضحك والدهشة، وهى نقش التواريخ على قطع الخشب القديم. وهذه العادة جعلته يلجأ إلى السرقة، حيث كان ينتزع قطع الخشب، متخفياً، من الواجهات التى كان قد عاينها سابقاً. يعود بها إلى مسكنه فتأتيه رائحة زمن محبوبوس، مختلطة برائحة ما جمعه من أشياء حية لا تندثر. وفى الليل كان يصعد الجبل ويعاين الحى القديم الذى يغفو بحضنه. ومنذ أن عرف أنه لا يدوم سوى وجه الله تأكد أيضاً أن لا شئ يضيع خاصة فى الليل، الذى هو محط الأسرار. وكان لابد أن يؤدى تسلقه للجدران إلى ذهابه لقسم الشرطة. وبعد ذلك استعاض عن تسلق الجدران بالمرور على محلات التحف القديمة. ولما تحولت معارض التحف إلى بنك، ومطعم، وجراج، ومعارض لبيع السيارات، وشركات سياحية نصحه أحد التجار قائلاً : "عليك بالمزادات". وهكذا تضى القصة فى هذا الجو الفانتازى الذى يجمع أحياناً بين حاضر واقعى وماض يحن إليه الراوى، أو سفر فى عوالم خيالية تشبه عوالم السندباد، بحثاً عن لحظة ضائعة من حياة البشر. ويكتشف الراوى فى نهاية المطاف أنه من آخر سلالة من أصحاب البصائر الذين يعيشون على الحلم. ونكتشف نحن أن السندباد القادر على ركوب السفن والخوض فى البحار والتحديق فى الشمس حتى لو كانت غاربة ليرى على البعد المدن الفارسية، والقباب



الملوكية ويسمع أسماء بخارى وسمرقند، نكتشف أنه أيضاً من قصاصى الأثر  
التليدين القدماء. فقصاص الأثر إذن - فى هذه القصة الجميلة - إنسان غير عادى،  
يمتلك إمكانيات هائلة تجعله يغوص فى أعماق الزمان، ويتجول فى شتى الأنحاء برأ  
وبحرراً كأنه سندباد هذا العصر الذى تدهور فيه كل شئ، ولم يعد ثمة ملجأ إلا  
بالعودة إلى الماضى الجميل، نحاول اكتشاف الأسرار فى لوحة، أو حتى فى فيلا لها  
حديقة غناء، أشجارها محملة ببرتقال لم ينضج بعد، وعلى أرض الحديقة تمثال من  
رخام وردى لغادة هيفاء تعزف على قيثارة وتنتمى للجوارى المغنيات، برقبته ورقة  
معلقة بإشارة للبيع. وهذه هى الفيلا التى ذهب إليها الراوى ذات مرة لحضور أحد  
المزادات. ويظل الماضى جميلاً حتى لو كان مشتملاً على الجوارى والقيان. إنها عروق  
الذهب المستكنة فى عمق هذا الماضى.

أما قصة "وردة الليل" ففيها هى الأخرى عودة إلى الماضى، وأحداثها تجرى فى  
الإسكندرية على شاطئ البحر. يقول لنا الراوى منذ البداية : حاولت بقدر ما أستطيع  
النفاز لذلك المعنى الخفى الذى يشئ به المد المفتوح وأنا أدرج وحدى على شاطئ  
المتوسط" (ص ٥٣)، وهذا يعنى أن القصة فى الأساس ما هى إلا بحث عن المجهول  
من خلال عوالم واقعية وأخرى فانتازية. وكان الراوى قد خرج لتوه من جلسة تحقيق،  
حيث قال له المحقق : "نطلق سراحك الآن.. إياك أن تظن أن عيوننا بعيدة عنك" وتوجه  
صاحبنا ناحية الكورنيش وفى هذا يقول لنا : "أخطو على الكورنيش. أمامى الجزيرة  
الصخرية يلطمها الموج. أعبر ذلك الماضى بقلب يحمل كثيراً من الانكسار، تتملكنى  
مشاعر متضاربة. أبحث عن يقين، وعن معنى. الإسكندرية مدينة السعادة المؤجلة،  
والإجابات الغامضة، وهواء البحر ينزف الحنين، وأنت تقاوم ما مضى لعلك تستعيد  
روحك". وظل الراوى - الذى يحدثنا بلسان المتكلم - يمشى حتى وصل إلى مقهى  
وردة الليل". وهناك خرجت له من الماء حوريات فى فساتين بيضاء كالملانكة كان يسمع  
ضحكاتهن وهن يسرن بشعور مسدلة وأثداء عارية، وكان يبحث عن وجهها بين

الحوريات إلى أن رآها. جلست بجانبه وطلبت كوباً من الماء وقالت : اشرب. كان في إصبعها خاتم على شكل تيمية من الفضة وفي معصمها سوار من الذهب. وكان المكان في هذا الوقت المتأخر من الليل مليئاً بالفتيات اللاتي يصفهن لنا الراوى وصفاً مفصلاً ثم يقول لنا : "ولسوف تذهب تلك الفتيات إلى البحر فيما أنا باق أستعيد أياماً محفورة في القلب كالوشم" (ص ١٥٧). وهكذا تمضى القصة في هذا الجو الفانتازى المزج بين الماضي وبحث لا ينتهى عن المجهول، وانخراط في عالم الحوريات الطالعات من البحر ومن تخوم الذاكرة.

### قصة من الواقعية السحرية

وهذه القصة هي "تلة الملائكة" (ص ٣١)، وفيها يقيم المؤلف توازناً بين عنصرين مهمين هما العنصر الواقعي والعنصر السحري. والعنصر الأول يتبدى في المشاهد الواقعية مثل العلاقة بين الجد وراوى القصة وهو طفل اسمه عبد المولى. وتدور حوارات مهمة بين الاثنين نعرف منها أن الجد طاعن في السن لأنه جاء إلى الحياة من أيام عرابي. هناك أيضاً فانوس رمضان الذي اشتراه الجد لحفيده وطلب منه أن يحافظ عليه، إضافة إلى كثير من الشخصيات والأحداث الواقعية. أما العنصر السحري فيتجلى في تلة الفجر التي كان الجد يحذر عبد المولى من الذهاب إليها قائلاً : "نور الفانوس، وإياك والذهاب إلى تلة الفجر". وهذه التلة تقع في أقصى العمار حيث تنقطع الرجل ويزوم الهواء بشجر الترب. هناك تعيش جماعة من الفجر منهم جليلة الفجرية التي كانت تتردد على القرية باستمرار "تضرب الرمل، وتشوف الودع، وتقول : نين زين نين". ويصفها لنا عبد المولى على النحو التالي : "خطوط الوشم الثلاثة على الذقن، والنقطة خضراء بجانب أنفها السرح، خال للحسن مثل الزبيبة لا يمحوه الموت نفسه.. الحلق الهلالي يهتز بهزة الرأس فيضوى، وعيون بكحل ربّانى سارح فيها الغموض، ويريقها في قلب أمى وخالاتى سر من الأسرار" (ص ٣٥). والحق أن سعيد

الكفراوى لديه براعة وخبرة كبيرة فى توظيف السرد بما يخدم النص فى كليته، فكلام الراوى عن الفجرية جلية يدل على معرفة قوية بما كانت تفعله الفجريات عندما يقتحمن الأزقة والشوارع فى القرى باحثات عن يطلب منهن أن يكشفن له عن البخت، والراوى يمهّد للمشهد بوصف شعرى يقوم على التشبيهات والاستعارات والمجازات على نحو ما نقرأ فى الوصف التالى : "أسمع صوتها فأخرج من نومى مجتازاً الباب، ولحظة أنظر فى عينيها، التى لم تكن بلون الرماد لكنها من نور، أترسم على العتبة بين عتمة الدار وصهد الشمس" (ص ٣٦)، بل إن السرد نفسه فى وضعه العادى يمكن أن يتقلب إلى نوع من الوصف الشعرى كما نرى فى الفقرة التالية : "بعد الفطار، وشرب الشاي، وتأدية الفرض نورت الفانوس. ولما شغّ نوره انبسط جدى، وتأمل بهجة الألوان وهى مفروشة على الأرض" (ص ٣٦).

وتكثر فى قصة "تلة الملائكة" المشاهد السحرية : فالولى سيدى أبو حسين تقول عنه أم عبد المولى إن سره باتع وصاحب معجزات، ويقول الناس عنه إنه صاحب كرامات وفضل على البلد كلها، وإنه يسير السحب، وينزل المطر. وإن كان هناك بالطبع من يرد على هذا الهراء بقوله : "هذا هو الله يا ابن الجاهل الذى سيبعثنا يوم القيامة فتذهب أنت وأبوك إلى جهنم، وأذهب أنا وحدى إلى الجنة".

وعلى الرغم من أن جد عبد المولى كان يحذره من الذهاب إلى التلة فإنه ظل حريصاً على تحقيق هذه الأمنية، واستخدم فى ذلك الفانوس الذى أعطاه له جده "فى الليل نورت الفانوس، وجمعت خلفى العيال، وحثثنا المسير حيث تلة الفجر" وعندما مر الأطفال على عشة أم بلال المرأة المقطوعة من شجرة وأخبروها بنيتهم فى الذهاب إلى تلة الفجر صاحت فى وجوههم : "تلة الفجر ؟ أنتم يا مفاعيص.. ارجعوا يا أولاد الشياطين.. فجر فى عيونكم. إن ذهبتم إلى هناك فسوف يخطفونكم ويخصونكم كالجديان، ويفتحون بطونكم، ويخرجون حشاكم ثم يملأونها بالملح ويصبرونكم، ويعلقونكم على أبواب خيامهم" (ص ٤٠). وكان هذا هو مفهوم الناس عن التلة، وعن

الفجر، وهو كما يلاحظ بوضوح مفهوم سحري لأن الواقع غير ذلك تماماً. إننا إذن أمام واقع سحري تصنعه المخيلة الشعبية الجماعية ليصير كأنه هو الواقع الفعلي الذى يحدث على الأرض. ومعروف أن الفجر فى الأعمال السحرية فى أدب أمريكا اللاتينية يشكلون عنصراً مهماً من عناصر الإبداع القصصى والروائى، ويتجلى ذلك بصفة خاصة فى رواية "مائة عام من العزلة" لجابرييل جارتيا ماركيز. فالفجرى ميليكياديس وجماعته عندما جاءوا إلى ماكوندو جلبوا معهم سحرهم وألعابهم الغريبة التى بدت فى نظر الناس غريبة ومدهشة.

ويمضى عبد المولى وخلفه الأطفال متوجهين إلى تلة الفجر حتى ارتعشت ذبالة الفانوس وانطفأت وحل الظلام كالكل، وهنا خاف الأطفال وعادوا يهرولون تجاه البلد. لكن عبد المولى قال لنفسه : "سوف أذهب وحدى حتى لو امتلأت الأرض بالشياطين". وعلى الرغم من هذا الإصرار فإنه أحس فى داخله بالخوف. يقول : "أردت أن أعود لكن محاولتى لم تعد مجدية... من على البُعد سمعت ضرب دقوف تحملها الريح. انتبهت على هلال وليد كشقة البطيخة يتسحب فى السماء. همست : التلة بعيدة والقمر ليس بدليل" (ص ٤١). ويلاحظ أن اللغة فى الواقعية السحرية عنصر مهم، ولا تقل أهميته عن كل العناصر الأخرى. إن اللغة فى حد ذاتها تستطيع أن تصنع واقعها السحري من خلال المجازات والاستعارات والكنايات، والتركيب المتصلة بطريقة معينة. وكل هذا عندما يتداخل مع العوالم السحرية الأخرى يقدم دلالة كلية للنص مختلفة تمام الاختلاف عن النص بمفهومه الواقعى الصرف.

وعندما اقترب عبد المولى من التلة وجد مجموعة من الناس يختلفون عن أهل البلد العاديين اختلاف الواقع السحري عن الواقع العادى. من هؤلاء الماوى - هكذا يسمى - وهو شخص من الفجر له أوصاف غريبة فصلها لنا الراوى الصغير عبد المولى النورى. ويقول لنا عبد المولى إنه عندما تعب من النظر والمخاوف، كأنه غفا أو أخذته سنة من النوم، أو أصابه سحر مما أمامه رأى طاقة السماء تنفتح وتشع بالضياء

وتهبط منها الملائكة المجنحة وتدور بالمكان فيما تهب روائح الجنة. وكانت هذه هي ليلة القدر. وفي الحال انداحت حلقة من الغجر رجالاً ونساء وقامت غجرية جميلة ترقص على إيقاع دف. وهنا انفتحت أمام عيني عبد المولى أبواب من حدائق مزهرة أخذت الملائكة تطوف بها. بعد ذلك تنتقل إلى مشهد شق صدر الطفل عبد المولى، وقد بدأ هذا المشهد بأن طلب المواوى المورد والزنجبيل والزعفران والكافور والصندل الأبيض وأذابها فى الماء وأخذ يتمتم : "الحرف أصل الكلام، والعرس قائم على الحرف" ثم شق صدر الطفل وانتزع قلبه ووضع فى إناء، ثم غسله ونظفه وكتب عليه بالقلم البسط حروفاً وكلمات. ويحسن أن ننقل هذه الفقرة من المشهد التالى التى تقول : "تواصل دق الدفوف وصوت الناي والمزمار، وهللت فراشات فوق النار الغجرية، وشعت على التلة بهجة من الجنة. وضع فى صدرى قلبى، فانتثرت نجومى التى تتبعتها حتى آخر عمرى، وقلت لجدى الذى كان يلبس وزرة ملونة ويعتمر عمامة هائلة على رأسه وممسكاً بيده الصولجان : انظر يا جدى إنها نجومى. لكنه لم ينظر لى وقال : الضنى عقوبة القلب والسفر طويل. ثم وضع بيدي حبات التمر وقال قبل أن يختفى وجهه : أشبع جوعك. (ص ٤٤). وأخيراً وضع المواوى شمعة فى فانوس عبد المولى فشعت أنواره من جديد، وقال له : "خذ يمينك عند المنحنى القادم. لسوف تصل للبلد مع طلوع النهار".

وبهذا يكون سعيد الكفراوى قد نجح فى أن يقدم لنا قصة من الواقعية السحرية، من حيث اللغة، والبناء، والتقنيات، وعناصر القص التى تجمع، فى موازنة دقيقة ومحسوبة، بين الواقعى والسحري. ولا شك أن القارئ الكريم يعرف جيداً أنى نهبت كثيراً إلى أن الواقعية السحرية لا تتحقق بالجوء إلى عوالم عجائبية أو أسطورية أو سيريالية فقط، وإنما لابد أن يقوم كل هذا على أساس متين من الصياغة الشكلية التى تظهر فيها أحدث ماتم من إنجازات فى مجال القص، وذلك باستخدام تقنيات حديثة فيها براعة ومهارة وقدرة على الإبهار.

## قصص واقعية ذات طابع خاص

وهي قصص "عريس وعروسة" و"فى حضرة السيدة" و"ضربة القمر" و"عشب مبتل" و"رائحة الليل". وبالطبع لن نتوقف عند كل قصة من هذه القصص الخمس وبالتالى فإننا نأخذ نموذجين فقط يدلان على الباقي، وهما قصة "ضربة القمر" (ص ٩٣) وقصة "عشب مبتل" (ص ١٣٩). فى قصة "ضربة القمر" نجد امرأة متزوجة من شخص كنيته أبو هشام، جاءها زوجها القديم المتوفى فى المنام، واسمه "عبد المنعم" وعتب عليها انقطاعها عن زيارته فى المقبرة. كان هذا فى يوم اثنين، وقررت أن تخبر زوجها بأنها ذاهبة لزيارة زوجها القديم وفعلاً جاء يوم الخميس فتأهبت للزيارة، وحاول أبو هشام منعها لكنه لم يفلح فى ذلك فطلب منها أن تأخذ معها "عديتين برتقال"، وحية كحك وقرص، وكيلو حلويات لتوزيعها رحمة ونور على أرواح المسلمين" (ص ١٠٢) قصة واقعية تماماً، لكن المؤلف تعمّد أن يعدّل من مسار السرد الواقعى باستخدام الحلم وتوظيفه بما يخدم هدفه، وكذلك باستخدام لغة قريبة جداً من التناول السحرى. فعندما ذهبت المرأة إلى إحدى صديقاتها لتخبرها بالحلم المذكور وتطلب منها المشورة وهل لابد من إبلاغ الزوج أبو هشام بذلك يصف لنا الراوى هذا المشهد على النحو التالى :

"شبكت ذراعيها على صدرها، وأطرقت، وأخذها القمر الذى كان نوره بلون الفضة يسقط على الرمال فيغرش على الأديم بهجة، وخضعت لمشاعرها وأنسجبت إلى ما رآته رأى العين. عيان دامعتان، وذراعان نحيلان، وقامة مديدة تنتقبض وتتداخل فى نفسها فتصبح ككومة من ثياب". ولاشك أن هذه اللغة الشاعرية السحرية تقوم بتعديل السردية الواقعية للنص لتصب فى فضاءات أخرى، وتثير ضروباً من المشاعر والانفعالات المهمة التى تشبه لغة الشعر الحديث. مثال آخر لهذه اللغة الشعرية نجده عندما جرى حوار فيه حدة بينها وبين زوجها أبو هشام. بعد ذلك يدخل بنا الراوى فى هذه المنطقة السحرية قائلاً : "وغاب عنها صوته وراحت لبعيد يتسلل إلى قلبها أصوات أخرى آتية من زمان كأنها الريح التى تسكن البيوت التى هجرها أهلها والتى تجيء



فجأة، وتذهب فجأة، فتخلف فى قضاء الروح... خزان ملايس.. ومفاتيح مبعثرة...  
وصوانات مرايا لامعة... وشراشف لها رائحة أوادم رحلوا عنا... إلخ" إذن القصة  
واقعية لكن المؤلف استطاع أن يضيف عليها مسحة سحرية خفيفة من خلال اللغة التى  
حلّق بها فى أجواء بعيدة عن جو الواقعية فى بعض المشاهد.

ننتقل إلى القصة الأخرى وهى "عشب مبتل" فنجدها أيضاً قصة واقعية : امرأة  
سافر زوجها، وشوقها إليه يزداد يوماً بعد يوم. وظل رجل يطاردها حتى ابتل عشبها  
وأحست بالعار. والقصة يمضى فيها السرد على لسان الشخص الثالث فيما يتعلق  
بالمرأة، لكن الشخص الذى يطاردها يحكى لنا على لسانه (المتكلم)، ولا شك أن  
استخدام ضميرين مختلفين فى السرد يعدلّ من واقعيته، وإضافة إلى ذلك نجد اللغة  
المحلقة المبهمة على نحو ما يحكى لنا الشخص المطارد فى الفقرة التالية : "ولما غادرت  
الميدان، واجتازت الشارع الرئيسى سقط كيس نقودها فالتقطته وقدمته لها وأنا أبتسم،  
ولما رأيت البحر ينظر ناحيتى أزرق وعميقاً غُصت فيه أبحث عن عناقيد اللؤلؤ، وفروع  
الشجر الملون، وأستحم فى القاع الحميم". فالجزء الأول من هذه الفقرة -كما هو  
واضح- واقعى صرف، أما الجزء الثانى (عن نظر البحر ناحيته) فقد حدث له تحول  
سحري أو سريالى. ولو أن مثل هذه المشاهد أخذت مساحة واسعة فى القصة لكان لنا  
معها شأن آخر، لكن السرد فى غالبية واقعى، ولهذا قلنا إنها واقعية ذات طابع خاص  
أو إنها واقعية دخلت عليها بعض التعديلات.

### قصص واقعية صرفة

وتضم المجموعة (أو المختارات) ثلاث قصص من هذا النوع وهى "بيت للعابرين"  
و"صورة ملونة للجدار" و"سيدة على الدرج". وفى قصة "بيت للعابرين" (ص ١١١) نجد  
صبرى بطل القصة تتصل به امرأة اسمها سمية ربطته بها صلة أيام الصبا فيتوجه  
إليها فى المنصورة، يزورها فى بيتها ويتذكران أيام زمان. وأحياناً تقابلنا فى القصة

فقرات فيها ارتقاء في اللغة لكنها في كل الأحوال تظل في إطار السرد الواقعي الخالص، وذلك مثل قوله : "يرق الشعاع ضارباً أقصى تجاويف الدماغ، فضوَّت الذاكرة، وتبدد ظلام النسيان، فيما تجمعت صورتها جزءاً جزءاً، الصبية الصغيرة التي كانت على عتبة الشباب، بضفيرتها الوحيدة، وقلادة الذهب، والبسمة المنورة، والغمارتين". أو قوله : "دخلت المنصورة في الضحى. المدينة التي لم أرها من سنين. المنصورة.. لؤلؤة من ذكريات تسكن في القلب.. حكايات من الزمن القديم تنهض من النسيان حزمة من شرايين حية".

أما قصة "صورة ملونة للجدار" (ص ١٢٩) فبطلاها زوجان يحتفلان بعيد زواجهما العشرين. الزوج لديه إحساس بأنه كبير بعد أن امتلأ رأسه بالشيب، والمرأة مازالت محتفظة برونقها وجمالها، وعندها أمنية صغيرة هي أن يلتقط لها صورة زفاف في هذه السن. وهذا ماحداث وأثار دهشة الآخرين. والقصة فيها حنين واضح إلى الماضي كما هو الحال في معظم قصص سعيد الكفراوي. وتشف اللغة أحياناً في هذه القصة لكنها تظل أيضاً في إطار السرد الواقعي. مثال ذلك الفقرة التالية : "بعد وقت قصير خرجت وهي ترتدي فستان الزفاف. فستان من الدنتيلا الموشاة بخيوط الحرير، رسومات لفروع نباتية مزهرة تنتهي ناحية شمس مخررة بأشعة تمتد على جسدها الحي. طرحة خفيفة من نسيج غالي الثمن، تغطي رأسها الجميل الدقيق، وصحبة الأزهار الملونة تحضنها بحنو يثير الغرابة والدهشة".

وفي قصة "سيدة على الدرج" (ص ١٦٣) نجد الراوى يحكى عن جارتة الأرملة وهي مسيحية مات عنها زوجها منذ سنتين، وبالتالي فإنها محرم عليها الزواج بعده، ولذلك تقضى لياليها في مطاردة ماضيها، وتعيش بقدر هائل من الجنون ذكريات زوجها الراحل. وأحياناً تضعف وتقول له إن رجلاً حياً أفضل من كل الرجال الميتين، لكنها في النهاية امرأة صعبة المراس، وحيدة وتقاوم بعزة نفس.

## قصص تحتاج إلى تناول مختلف

وهى ثلاث قصص، فى هذه المختارات، أولاها قصة "زبيدة والوحش" (ص ٦٣). وهذه القصة لها عنوان جانبي هو "رؤية فى نصين". النص رقم ١ عن ثور أبو سلامة وأخته زبيدة، وهو ثور له شهرة واسعة فى القرية والقرى المجاورة، ويأتى إليه أصحاب البقرات طالبة العشر من أنحاء كثيرة لدرجة أنه يعانى كثيراً من الإرهاق. وهذا النص واقعى صرف لكنه ينتهى بمشهد يتجاوز الواقعية يحسن أن ننقله كاملاً. يقول : "الصبح بدرى نهض أبو سلامة، صلى وأفطر، وتوجه ناحية الزريبة. دفع بابها فلم يفتح، كأن شيئاً يعوقه. دفعه بكتفه فانزاح. حرر جسده بصعوبة. كان الأدهم الحكيم (يقصد الثور) مرمياً على جنبه، تسد رأسه فتحة الباب. ركع الرجل على ركبته يتحسس ثوره وتاه فى الأسباب. همس وهو يتأمل البهيم "ياخرابى" إلا أنه وهو فى العتمة التى بدأت تزول رأى أخته زبيدة الأرملة الجميلة ذات الثلاثين ربيعاً، والتى تعيش خرافتها، تحنى جسدها -له المجد- وتخرج من رضاعة ثوبها ثديها الأيمن الذى ينير عتمة الزريبة من غير زيت، وتقبض بكفها عليه، وتعصره بنشوة جليلة مشبوبة، فينسب سرسوب اللبن فى خطوط حيث التخوم البعيدة، تخوم عشق الحياة والموت" (ص ٧١) وبهذا المشهد الأخير يكون الراوى قد ختم النص الأول بأسلوب يقترب من الواقع السحري، حيث يحدث نوع من التكامل البشرى أو التوالد بين الثور وزبيدة وكأن كلا منهما مرتبط بالآخر برباط متين على تخوم عشق الحياة والموت. فكل منهما له دور فى تخصيص الحياة للآخرين بينما هو فى أشد الحاجة إلى تخصيص حياته نفسها. وهذا إن دل فإنما يدل على أن سعيد الكفراوى، العاشق لأدب أمريكا اللاتينية، تتجاذبه دائماً الرغبة فى الخروج من أسر الواقع حتى ولو جاء ذلك فى مشهد واحد يختم به نصاً واقعياً خالصاً. ويأتى النص رقم ٢ من هذه القصة استكمالاً لهذا المشهد الأخير، وإن كان يغوص فى عمق التاريخ الفرعونى سيراً فى موكب روح بتاح إلى منف البعيدة القريبة، أو انطلاقاً فى حالة الفيضان من الظلام إلى النور، أو دخولاً إلى مراقد الآلهة

المتوجين... إلخ. وينتهي هذا النص بمشهد يشبه المشهد الأخير فى النص الأول يحسن أن ننقله هنا أيضاً، يقول: "تجرد من ثيابه فيما كان يطلع النهار. لم يكن أنثى ولم يكن ذكراً، ينتشى بذاكرته الحية، وينتهى إلى ما اعتقده بيقين. لا يعرف الخوف منذ طفولته بأن الرؤية غير الرؤيا، ويأن ما يوجد الخيال غير ما يوجد النظر، وأنه أمضى طوال عمره باحثاً فى البراح عن عمار لروحه، وسكن لاعتقاده، وحينما ابتسم فى الضوء الوليد وقبض على ثديه الأيمن، وضغطة بعشق الحياة والموت فاندفع حيث التخوم البعيدة سرسوب اللبن ففشيت الدنيا بغاشية البياض" (ص ٧٧). وبهذا يتحول سرسوب اللبن من شئ يخص الأنثى إلى شئ يستطيعه كل الناس رجالاً ونساء، أى أنه هنا رمز لعشق الحياة والموت. وإذا كانت زبيدة قد خرج منها سرسوب اللبن على النحو الذى شهدناه من قبل فإن راوى القصة هنا، وهو الطفل عبد المولى، ظهرت منه أيضاً هذه الخاصية، أى أن هناك حالة ترأسل رمزية بين كل الأحياء بشراً وحيوانات وجماداً. ولأنك أن نهاية النص رقم ١ وهذا النص رقم ٢ بكامله قد أعطى لهذه القصة الواقعية مذاقاً خاصاً.

أما قصة "كشك الموسيقى" (ص ١٠٣) فيتجسد فيها موضوع الحنين فى قصص سعيد الكفراوى خير تجسيد. ويطلها شخص بلغ الخمسين من عمره يحن إلى الزمن الجميل. وقد قدم لها المؤلف بالعبرة التالية: "أيتها المدينة التليدة من ذا الذى أطفأ روحك؟" ثم قسمها إلى خمس مقطوعات، يقول المقطع رقم (١) بكامله: "بالمختصر غير المفيد. عليك أن تصعد حتى قلعة الجبل القديمة، فتملأ رتيك بالهواء، فربما ساعدك هواء الجبل أن تجفف دموعك". وبالطبع فإن صعود الجبل يعنى الهروب من حالة التلوث التى أصبحت تطاردنا فى المدن المكتظة بالسكان والسيارات. ويقيم الراوية مقابلة مهمة بين الماضى والحاضر عندما يقول: "هيه ما الذى تريده؟... تكلم يا من يحيا فى الماضى. هذا ما تبقى من أيام الموسيقى والغناء، محلات مسكونة بالغبار، وخشب على الجدران يحمل مرايا باهتة صفراء، لا تعكس سوى ظلام الأخيلة بإطارات

رصينة من خشب كالح، ورسومات على الحائط لعدد من الموسيقيين القدامى، وآلات شرقية معلقة على الجدران، عزفت بغير ضنى فى مجالس الطرب، وأبهاء الحريم. حتى الزمن فقد رائحته، وحتى البيوت كبسها الغيم، وتوحدت مثل عجائز من زمن قضى عليه" (ص ١٠٨). وهذه الفقرة تمثل بؤرة هذه القصة التى تبدو كأنها معزوفة موسيقية حزينة، مقسمة إلى عدة مقاطع، تنعى الزمن الجميل الذى رحل ولم يعد فى الإمكان استعادته. وكانت الموسيقى فى ذلك الزمن مثل الزائر الجميل الذى يذهب إلى الناس فى كل مكان يمكن أن يتجمعوا فيه وتمضى الفرقة تطوف بالقرية أو فى الأحياء الشعبية أو غيرها من الأماكن، والأطفال والناس من كل الأعمار يسرون أمامها ووراءها فى مواكب مهيبة تستدعى الخشوع والتأمل وتثير المخيلة. أين نحن من هذه الأيام الجميلة التى تحولت فيها الموسيقى، خاصة فى الأفراح والحفلات بالقاعات والفنادق والسرادات، إلى عنف وصخب لا مثيل له فى أى مكان فى العالم؟ بهذه القصة الجميلة يعيدنا سعيد الكفراوى إلى الزمن الذى مضى، ويقدم لنا أمثلة للقيح الذى نعانى منه الآن. وكل هذا فى لغة سردية متألقة وبناء قصصى محكم.

ونختم تحليلنا لهذه المختارات المتميزة بقصة "رفة جفن" (ص ١٢١) وهى قصة تقيم عالماً موازياً للعالم الواقعى على طريقة فرانز كافكا. وبؤرة هذه القصة - فى رأى - تتمثل فى الفقرة التالية: "وظللت طوال جلستى فى هذا البيت أمارس من غير وعى إشعال روحى، داخلاً فى نفق ذاكرتى، منتهياً إلى تأمل تلك المسافة بين التذكر والحنين". وهذه هى الفقرة الأخيرة فى القصة التى تبدأ بشخص يمضى فى طريق يوصل إلى البحر، ودائماً ما يأتيه صوت البحر رتيباً بالمخاوف والحنين: "أنت جئت تبحث عن مصيرك أيها القادم لآخر الأرض". كان الرجل يبحث عن مكان يؤويه أو يستريح فيه حتى لو كان درجة سلم، وقابلته امرأة وأخبرته أن لديها المأوى وكانت هذه السيدة قد خرجت له من حيث لا يحتسب. قادته السيدة إلى المكان الذى سوف ينزل فيه، فأخذ يتأمل الصور الملونة على الجدران لعائلة ترتدى ملابس أغوات بادوا،

صارمى الوجوه تحديق عيونهم فى الفراغ المحبوس تحت الزجاج. وتأمل صورة لسيدة على الجانب الأيمن للجدار تبسم بورع، أخذ يقارن بينها وبين السيدة التى تقوده الآن. سحره البيت بأثاثه الرصين ورائحة البخور المحترق والتى لم يستطع معرفة من أين تهب. وكان كلما كلم السيدة عن الإيجار ترد عليه : ليس وقته الآن. وقد سألته بعد ذلك قائلة : على فكرة أنت لم تسألنى لماذا هذا البيت خال ؟ ثم ردت عليه : يقولون عنه فى البلد إنه مسكون. وهكذا تمضى القصة فى هذا الجو الكافكاوى المبهم السحري.

وعلى أية حال هناك تداخلات كثيرة بين العالم الكافكاوى والواقع السحري. وهناك قول مشهور لجابرييل جارشيا ماركيز يشير إلى أن أول قصة كتبها كانت بعد أن قرأ الجملة الأولى من رواية "المسخ" لكافكا التى تقول : "عندما استيقظ جريجوريو سامسا من نومه وجد نفسه، فى سريره، وقد تحول إلى حشرة هائلة" يضيف ماركيز : "قلت فى نفسى باللهول، هل يمكن أن يحدث هذا وكتبت أول قصة لى". ومعروف أن كافكا هو أحد الملهمين الكبار لكتاب الواقعية السحرية كما شرح ذلك باستفاضة ماريو بارجس يوسا فى كتابه "جابرييل جارشيا ماركيز.. قصة متمرّد". ولكن هناك فروقاً كثيرة أيضاً بين عالم كافكا والواقعية السحرية يمكن أن نفصلها فى مكان آخر غير هذه الدراسة.



## المجموعة القصصية "قرن غزال"

### للقاص خيرى عبد الجواد

هذه المجموعة صدرت عن "دار سندباد للنشر والتوزيع" عام ٢٠٠١، وتضم خمس قصص فقط، لكن هذه القصص الخمس تفجر قضايا وموضوعات فى غاية الأهمية. فالقصص الثلاث الأولى وهى "العشة" و"عفريت سيد دعبس" و"المخطوط" تضعنا أمام إبداع جديد فى القصة القصيرة العربية المعاصرة يتمثل فى "الواقعية السحرية". ومن الواضح أن خيرى عبد الجواد استطاع أن يستوعب هذا التيار العالمى فى فن القصة استيعاباً يجمع بين الفهم والاستعداد الشخصى للكتابة فى هذا النمط. فخيرى عبد الجواد، من واقع حياته واهتمامه بالمخطوطات النادرة وكتب التراث الفريدة، يقترب من جو الواقعية السحرية. ومعروف أن أحد الروافد المهمة فى هذا التيار العالمى يأتى من التراث العربى. فقد كان خورخى لويس بورخيس، وهو أحد أعلام هذا التيار، شديد الاهتمام بكتب الذخائر العربية مثل "ألف ليلة وليلة" (التي كان يحملها معه أين ذهب) وكتاب "الأغانى" لأبى الفرج الأصفهاني وغيرها من الكتب، وله مقالة مشهورة وطويلة عنوانها "مترجمو ألف ليلة وليلة". والمدقق فى قصصه وكتاباتة يلمس تأثره الواضح بكتب التراث العربية. أما جابرييل جارتيا ماركيز فذكر أنى فى دراسة لى عنه، قلت إن التأثيرات الواقعة عليه جاءت من ثلاثة مصادر أساسية هى : حواديت جدته التى لم يمل الحديث عنها، وقصص "ألف ليلة وليلة" التى قرأ مختارات منها فى طفولته ثم فُتن بها بعد ذلك، وأعمال الروائي المشهور فرانز كافكا. والأخير هو أول من حفزه إلى كتابة أول قصة فى حياته. ويحكى لنا هذه الواقعة صديقه بلينيو ميندوثا فيقول إن اهتمام

ماركيز بالقصة بدأ في ليلة قرأ فيها رواية "المسخ" Metamorphosis لكافكا، وعندما قرأ الجملة الأولى في الرواية التي تقول : "عندما استيقظ جريجوريو سامسا ذات صباح، بعد حلم مزعج، وجد نفسه وقد تحول في سريره إلى حشرة هائلة" أغلق جابرييل الكتاب قائلاً لنفسه : ياللهول ! هل يمكن أن يحدث هذا !! وفي اليوم التالي كتب أول قصة في حياته<sup>(١)</sup>.

والواقعية السحرية، مثل أى تيار أدبي، يدور خلاف كبير حولها، لدرجة أن أحد النقاد وهو أمير رودريجيث مونيجال Emir R. Monegal وصف الجدل حولها بأنه يشبه حوار الطرشان : الجميع يتكلمون ولا أحد يستمع<sup>(٢)</sup>. وقد شرحت الواقعية السحرية من وجهات نظر كثيرة، بعضها ربط بين السحري والعجائبي، وبعضها ربط بين السحري والأسطوري، وبعضها وصل إلى نوع من التطابق بين الواقعية السحرية والسريالية، أو قال إن الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية ما هي إلا امتداد للتيار السريالي في أوروبا، ولكنني، على كثرة ما قرأت في هذا الموضوع سواء على مستوى التنظيرات أو على مستوى الإبداع، أجدني أكثر اقتناعاً بما قدمه جابرييل جارتيا ماركيز في هذا الصدد. ومجمل ما ورد من كلامه في ذلك يشير إلى أن الواقعية السحرية لها من اسمها نصيب واضح، لأنها في واقع الأمر تجمع بين الواقع والسحر، ولهذا ذكر لنا ماركيز في حوارات كثيرة أجريت معه أن أعماله ليس فيها جملة واحدة لا تستند إلى الواقع. الواقعية السحرية إذن تجمع بين الواقع والfantasy، لكن ليس معنى ذلك أن يتخيل المرء أو يخترع كل ما يعن له دون ضوابط. لأن المسألة عندئذ تتحول إلى نوع من الأكاذيب. والأكاذيب في الأدب أكثر خطورة منها في الحياة

(١) بلينيو ميتونثا، "رائحة الجوافة - محادثات مع جابرييل جارتيا ماركيز" دار نشر بروجيرا Bruguera، الطبعة الثانية، ١٩٨٣، برشلونة، إسبانيا، ص ٥٧ - ٥٨.

(٢) نقلت هذه الكلمة عن ميشيل بلنسية - روث، جابرييل جارتيا ماركيز الخط والدائرة ومسوخ الأسطورة، دار نشر جريدوس، مدريد، ١٩٨٣، ص ١١.

الواقعية. ومما قاله ماركيز في ذلك : "إن الأشياء الأكثر دخولاً في حالة الاعتساف الظاهري تحكمها قوانين. والمرء يستطيع أن يزيح مساحة العقل بشرط ألا يقع في الفوضى، أي في اللاعقلانية المطلقة". فجارثيا ماركيز إذن يكره اللاعقلانية المنفلتة، وعندما سألّه ميندوثا عن سبب ذلك قال : "لأننى أعتقد أن الخيال ما هو إلا أداة لتشكيل الواقع. لكن مصدر الخلق أولاً وأخيراً هو دائماً الواقع، أما الفانتازيا، أو الاختراع الخالص والبسيط، على طريقة والت ديزنى، فهو أكثر الأشياء إثارة لكراهيتى"<sup>(١)</sup> وليس معنى ذلك أن الجمع بين الواقع والسحر أو الفانتازيا ينتج بشكل آلى واقعية سحرية، لأن هناك شروطاً أخرى كثيرة لابد أن تتحقق كي تؤدي إلى إبداع قصصى حقيقي، من ذلك التناول الشعري للواقع، واستخدام لغة تتواءم مع هذا الواقع السحري وتتناغم معه، والموهبة والوهج الفنى، ومعرفة استخدام التقنيات الجديدة فى فن القص، واستيعاب الأعمال الإبداعية البارزة، وانسجام الرؤية بما يتفق مع جوهر الفن، وغير ذلك من شروط وظواهر لا تتحقق إلا عند كاتب متميز.

على ضوء هذه المقدمة الموجزة سوف نفحص ماكتبه خيرى عبد الجواد فى قصصه الثلاث : "العشة"، و"عفريت سيد دعبس" و"المخطوط".

فى قصة "العشة" نجد الجانب الواقعى يتمثل فى قيام بطل القصة (وراويها) ببناء عشة فوق السطوح بهدف حماية الشقة من أشعة الشمس صباحاً، هذه واحدة. والثانية أن تقضى فيها الأسرة فترة المساء والسهرة. والثالثة هى أنه من الممكن أن يناموا فيها. وكان بإمكان الكاتب أن يقدم لنا قصة واقعية تقليدية تقوم على بناء العشة، وتعاون الأسرة كلها فى هذا البناء، والهدف من ذلك.. إلخ. ولكن خيرى عبد الجواد أراد أن يقدم واقعية أخرى هى "الواقعية السحرية"، وقد نجح فى ذلك بشكل رائع لأنه وضع القارئ فى جو سحري متكامل، يحمل خصائص الواقعية السحرية. ولهذا سوف نجد الجانب السحري أو الفانتازى فى القصة يتمثل فى العناصر التالية :

(١) انظر بلينيو ميندوثا، المرجع السابق، ص ٤٢.

١- أنه استحدث نوعاً من التعالي بالمفهوم الترانسندنطالى transcendental لهذا الحدث البسيط، فقد جعله ضمن كشوفاته الخاصة فى الآونة الأخيرة حين يوغل فى الميتافيزيقا فيطير من أمام زوجته مبحراً نحو عوالم لا يمكن أن تراها أو تدرك كنهها. وهو من خلال الميتافيزيقا، عندما يكون فى حمام بيته وتأتى له زوجته بالطعام، يتخيل نفسه على الشاطئ فى الساحل الشمالى فيشعر بسعادة، لكنها مؤقتة، أما فكرة إقامة العشة فقد منحته سعادة دائمة. ولهذا تعجب ذات مرة من أنه طوال خمسة عشر عاماً لم تواته فكرة بهذا العمق على الرغم من أنه لم يتغير شىء، فمازال يسكن فى الدور الأخير، ومازالت حرارة الشمس تصيبه أحياناً بالجنون.

٢- إن الدافع الذى جعله يفكر فى بناء العشة كان دافعاً سحرياً لأنه حر جهنمى يستمر تسعة شهور. وهو خلال هذه الفترة كان يتعامل مع زوجته بطريقة غريبة جداً (أو غرائبية)، فهو لا يطبق سماع صوتها أو الاقتراب منها. فقط يجلس أمامها عارياً إلا من سروال، وعلى ركبتيه يضع فوطة يقرئها كل خمس دقائق من وجهه وصدره... إلخ.

٣- إن باني العشة (وهو الراوى أو بطل القصة) ليس شخصاً عادياً، فعندما قرر البناء استدعى ماقراه عن سيد البنائين، وبروح ملهمة كان يثبت القواعد، ويملأ الفراغات، ويقيم الأسقف. أما يوم مولده فقد كان علامة فارقة فى تاريخ أمه، وأمته العربية من المحيط إلى الخليج، لأنه تزامن مع قيام ثورة ٢٣ يوليو، وقد حاول مراراً الخروج بدلالة تربط بين الثورتين : ثورة مولده وثورة يوليو، دون جدوى. ثم إنه كان هو الملزم الوحيد بمبادئ الثورة الستة، وقد طبقها على أسرته فى دقة وصرامة.

٤- أما العشة فى حد ذاتها فقد حدث لها تحول سحري من كونها بناء هشاً قائماً على أعمدة لا تتحمل هبة ريح إلى بناء ملهم صنعته يد صانع ماهر على مشارف اكتشافات فلسفية خاصة وعميقة. وكما كان يصيبه الزهو عندما يلمح الجيران يقفون على أسطح المنازل المجاورة يقضون الساعات فى تأمل هذا البناء المبهم بانبهار ودهشة. ويلاحظ أن زوجته هى الوحيدة التى لم يبهرها هذا البناء، فهى لم تكلف

نفسها عناء إلقاء نظرة واحدة على مايفعله. ولاشك أن سبب هذا، فى القصة بالطبع، هو أن الزوجة تدرج ضمن الجانب الواقعى، فهى الوحيدة التى تدرك حقيقة ما يجرى، ولا تثق فى أوهام زوجها وأحلامه غير الواقعية. والقصة، فى هذا الملمح، تذكرنا بالثنائية المشهورة فى رواية دون كيخوته للروائى الإشبانى ميغيل دى سيرفانتيس، فقد كان دون كيخوته يمثل الجانب الخيالى الحالم الذى يستهدف إصلاح العالم، ولهذا كان يدخل فى معارك خاسرة مع طواحين الهواء مثلاً ظناً منه أنها كائنات شريرة تستحق العقاب، أما تابعه سانشو بانصا فقد كان على العكس من مثالية سيده لديه وعى واقعى بأن هذه هى طواحين الهواء وليست كائنات شريرة، وكم كان يتدخل لمنع سيده من الدخول فى المعركة الخاسرة دون جدوى.

وعندما اكتمل بناء العشة تساقطت الدموع من عيني هذا البانى الملهم، وهذه ثانى مرة بكى فيها فى حياته، وكانت الأولى عند وفاة أمه. وقد بكى بالطبع من الفرح، لأن حلمه قد تحقق. وكما يقول فإنه كان مؤهلاً دائماً لصنع شىء حقيقى وعبقرى، وهامى الفرصة قد جاءت، وبدأت معالم العشة فى الظهور : عشة مربعة الجوانب، كل مربع صنع كما لم تصنع المربعات من قبل، وكل مربعين يكونان زاوية هى النموذج المستحيل للزوايا، والأعمدة مغطاة بعناية فائقة بالبوص المجدول، وفى المنتصف تماماً كان يقف العمود الأساسى الذى ذكره ببهو أعمدة الكرنك (هكذا!!!).. إلخ. ومن بين أهداف بناء العشة رغبة هذا البنا العبقرى فى أن يوجد شكلاً للعمارة العربية يتفق مع المضمون، وكانت له من قبل محاولات لتحقيق ذلك فى الشعر أولاً ثم فى النثر، وهامو الآن ينجز ما عجز عن إثباته شعراً ونثراً. ثم إن كل الخطط الخمسية التى وضعها لحياته قد فشلت مثلما فشلت الخطط الخمسية للثورة. لكنه أخيراً نجح فى بناء العشة، ذلك البناء المدهش الذى يعبر به القرن الواحد والعشرين بخطى واثقة. وهكذا تتحول العشة من بناء هش متواضع إلى بناء عبقرى يشبه معبد الكرنك، وكل هذا بالطبع من خلال هذا العالم الفانتازى الذى استطاع خيرى عبد الجواد أن يجسده فى كلمات وجمل ورؤى سحرية عميقة ومبدعة.

٥- ونأتى أخيراً إلى خطة الاحتفال ببناء العشة لنجدها تقوم على المفارقة الشديدة بين وضع العشة الواقعى ووضعها السحرى. ولما كان الوضع السحرى فى القصة هو الأساس فسوف نجد أن الاحتفال يتناسب مع بناء قصر وليس مع بناء عشة : فقد طبع دعوات، وكان يخرج كل صباح حاملاً حقيبة مملوءة بخطابات الدعوة ليمر على معارفه ليقدم لهم الدعوة فى جمل قصيرة ومكثفة مثل : يسعدنا أنا وزوجتى تشريفكم غداً، أو مثل : سوف نفتتح كوئنا الصيفى ويسرنا وجودكم بيننا. وهكذا تحول بانى العشة وزوجته إلى فردين من طبقة الأرستقراطية يختصران الكلام قدر الإمكان، ويخرجانه بطريقة معينة فيها لطف ورقة وإتيكيت. أما وضع العشة ليلة الاحتفال فقد تحول إلى ما يشبه أوضاع القصور : أصص الزهور الملونة عند المدخل، وعلى باب العشة فرع عنبه بناتى وأشجار لبلاب وورق فضى، وعلقت فى الداخل أحواض بلاستيك تتدلى منها نباتات البوتس الخضراء الزاهية... إلخ، وبينما كان صاحبنا يفعل ذلك كانت بعض الأفكار السوداء تهاجمه (وكلها آتية من الجانب الواقعى) مثل هذا الخاطر الذى يشير إلى أن أساس العشة لم يكن بالمتانة الكافية، فقد ثبت الأعمدة فى صفائح جبش عليها بالرمل والأسمنت، فلو افترضنا وقوع صفيحة فسوف تجر معها كل الصفائح وكل الأعمدة وتنهار العشة، لكنه كان يستبعد هذه الأفكار السوداء. وقد اختار صاحب العشة أن تجمع ليلة الاحتفال أربع مناسبات كبرى هى : يوم أن هب الجيش وثار، ويوم مولده، ويوم زواجه، ويوم اكتمال بناء العشة.

وعندما اكتمل شمل المدعوين، وبالطبع كانوا كثيرين جداً تتحملهم عشة سحرية لا عشة واقعية، قام صاحبنا فيهم خطيباً، فاعتلى طبلية كانت ملقاة فوق السطوح وتقمص روح مارلون براندو كما شاهده فى "الأب الروجى" (وهكذا تعكس اللغة أيضاً المستويين الواقعى والسحرى، الطبلية المهمة فوق السطوح وروح مارلون براندو)، وبعد أن قدم لهم امتنانه وزوجته أخبرهم أن الحفل سوف يبدأ بقص شريط هذا الكوخ



الصيفى المتواضع، كأنه هنا صاحب قصر حقيقى لا صاحب عشة، لكن التواضع أمام الناس يأتى من باب اللياقة والأدب! وأخيراً دخلوا العشة فوجدوا فيها كل مالد وطاب، وأخذت الأحاديث، أثناء الأكل، تدور حول هذا البناء الرائع، وعن تلك النسمات الطرية المنعشة التى يحسون بها... إلخ، لكن الجانب الواقعى يظهر فجأة فتشتد الريح ساعة الفجر (فجر الرابع والعشرين من يوليو) وتبدأ العشة تهتز وتتمايل حتى جاءت موجة هواء قوية فطارت العشة فى الفضاء، ولأن الراوى كان يحس بأن كل أحلامه قد طارت فى لحظة فقد جرى إلى عامود المنتصف، فاحتضنه وطوّقه بساقيه متشبّهاً به، وانتبه المدعوون أخيراً إلى العشة وهى تطير فى الفضاء، ورأوه يرتفع مع العشة متشبّهاً بالعامود، وأخذوا يعلوان حتى غابا عن الأنظار. وهكذا تنتهى قصة العشة نهاية واقعية وسحرية أيضاً، وبهذا يكون خيرى عبد الجواد قد نجح فى الإمساك بالخيطين الواقعى والسحرى إلى آخر كلمة فى القصة. ولا شك أن هذه براعة فنية، ولهذا فإنى أعتبر قصة "العشة" نموذجاً مهماً من النماذج الممثلة للواقعية السحرية. وهذا إن دل فإنما يدل على أنه استطاع أن يستوعب الأصول الفنية لهذا التيار المدهش فى الأدب العالمى، وهو لم يصل إلى هذا إلا باستيعابه أولاً لفنون الحكى فى تراثنا العربى، والتى مثلت - كما أسلفت - رافداً مهماً من روافد الواقعية السحرية فى أمريكا اللاتينية. وقد أشار خيرى عبد الجواد فى فقرة وردت بقصة العشة -على لسان الراوى بالطبع- إلى أنه تحول من كتابة الشعر إلى النثر وكتب عدة قصص يرد بها على الأجيال السابقة التى قال عنها إنها تحس بالدونية تجاه الغرب ولا تعتز بعروبتها. أما هو فقد استوحى قصصه من البيئة الشعبية، ومن أشكال الحكى العربى.

### عفريت سيد دعبس

وإذا كنا فى قصة "العشة" قد رأينا الغلبة للعناصر السحرية فإننا فى القصة الثانية "عفريت سيد دعبس" سوف نجد نوعاً من التوازى أو "الثنائية المتوازنة" بين

الواقعي والسحري. فالقصة نصفها الأول واقعي خالص، وإن كانت اللغة تضيف عليه أحياناً جواً سحرياً، ونصفها الثاني سحري يستلهم التراث العربي بصفة أساسية بل مطلقة، وتبدأ القصة بفقرة نعتبرها مدخلاً إلى القسمين المذكورين، حيث يخبرنا الراوى أنه فى فجر يوم الثالث والعشرين من يوليو عندما يكون سيد دعبس عائداً من مشواره اليومي، سوف تنشق الأرض أمامه ويخرج له عفريت حقيقى.

ونبدأ مع القسم الأول لتتعرف على سيد دعبس فنجد رجلاً علمانياً، مثقفاً ثقافة مسرحية رفيعة المستوى، وهو يمتلك مزاج فنان مرهف الحس له تطلعات وطموحات ولديه خبرة واسعة بفن المسرح على الرغم من أنه لم يدرس دراسة أكاديمية. كان سيد دعبس يعمل فى شركة المياه الغازية التابعة للقطاع العام، ولأنهم كانوا يقدرون مواهبه المسرحية وإمكانياته فقد أوكلوا إليه تأسيس مسرح بالشركة صار هو المسئول عنه. وبينما كان ذاهباً ذات يوم إلى عمله اكتشف أن الباب مغلق، وأن الشركة تم بيعها لإحدى الجهات الاستثمارية، وأنه قد تم الاستغناء عن جميع العمال دون إنذار مسبق.. فماذا يفعل سيد دعبس وهو ليس مؤهلاً لأى عمل آخر غير المسرح ؟ كانت أحلامه تفوق كل حد، فكم كان يتمنى أن يعطى فرصة كاملة ولو مرة واحدة فى حياته يخرج فيها كل طاقاته الكامنة والمختزنة، يتقمص أرواح أعظم ممثلى الأرض، ويخلق فى سماءات وذرى غير مسبوقة، لكن هاهى آماله تتهاوى، فحياته لم تكن سهلة، بل كانت نضالاً مستمراً من أجل ألا يسقط فى التفاهة، ألا ينسحق تحت وطأة الفقر والجهل والمرض، ثالوثه الألد. أما ثقافة سيد دعبس فلم تكن تنتمى إلى الكتب بل إلى الثقافة التحتية التى يكتسبها أبناء الشوارع والحوارى والنائمون على الطوى. ولأن شغله الشاغل كان هو المسرح فقد كان إذا جلس فى مقهى يتتصت لما يدور حوله، ومرة سمع شبابا يتحدثون عن المسرح، وصعوبة الحصول على الدور المناسب فاقترب منهم وظل يحاورهم حتى أقنعهم بأن يتعاونوا معه فى المسرحية التى يعدها لمسرح بيت الثقافة. هكذا كان المسرح هو كل شيء فى حياته، وكان يحلم بأن يحقق فيه إنجازاً رائعاً، لكن

حياته لم تكن تخلو من العقبات والسدود التي تقف أمام تحقيق هذه الطموحات. ولا شك أن حياة سيد دعيس سوف تستمر هكذا، لأن حياة أمثاله -فى زمن العولة- لن يكون لها من حل أو مخرج إلا عن طريق السحر. ولهذا يمهّد القاص للقسم الثاني من القصة بمشهد يحمل دلالات عميقة : ذلك أنه بعد أن انتهت ذات ليلة من بروفة للنص المسرحي الذى يعده لبيت الثقافة توجهوا إلى المقهى، وقرب أذان الفجر أحس سيد ببعض التعب فاستأذن وانصرف ليقطع الطريق إلى منزله سيراً على قدميه. فى هذه الأثناء شعر بلحظة سلام حقيقية مع نفسه واجتاحه سكون مفاجئ، فتساوى كل شيء عنده : الغنى والفقر، والحياة والموت. وكان الجوع قد أمضه فتلفت حوله فوجد امرأة وضعت مشنة أمامها تباع بلح أمهات (وهنا يبدأ القسم السحري) اشترى منها مايعادل نصف كيلو، وبدأ يأكل من البلح، لكنه لم يرم بأول نواة حتى ظهر له جنى، واتهمه بأن هذه النواة قتلت ابنه. كان الجنى يدعى سمسمائيل بن حزازيل ملك ملوك الجن الأحمر، وحارس هذا المكان من خمسة آلاف سنة... وتنتهى المواجهة بين الجنى وسيد دعيس بأن يمهله الجنى أسبوعاً قبل أن يقتله، وخلال هذا الأسبوع حقق سيد دعيس كل أحلامه وطموحاته إلى أن صحت زوجته من النوم ذات صباح فلم تجده نائماً بجوارها. إنه إذن قد اختفى. فهل قتله الجنى ؟ أم أن سيد دعيس عاش حياة جديدة إلى جوار الجنى أو فى عالم الجان ؟. وبهذا يكون خيرى عبد الجواد قد وجد فى العالم السحري مخرجاً للطبقات الفقيرة والمسحوقة فى عصر العولة، بعد أن استردت الرأسمالية البشعة كل ماحققوه من امتيازات ومكتسبات خلال عصر الاشتراكية.

وفى القسم الأول من القصة نجد اللغة فى بعض الأحيان -كما أسلفت- تضفى جواً سحرياً على النص. من ذلك الفقرة التالية فى البداية، تقول : "لحظة القليلة، وبينما قرية صقط اللبن تطفو فوق صهد الشمس، على أجنحة ملايين من أسراب الذباب الطنان، كان سيد دعيس قد بدأ رحلة العودة من موته الصغرى عكس ملايين من البشر العاديين الذين بدأوا تَوّاً هجعة الظهيرة. فتح عينيه نصف فتحة وحرك شارب

يميناً ويساراً فطارت ذبابة كانت قد نامت بداخله، وتسربت أشعة الشمس من خلال فتحات الأبواب والشبابيك الوهمية ومن خلال سقف الحجرة. كانت حزم الضوء تهاجم الغرفة الوحيدة بضراوة. تتأب وهو يزيح حزم الضوء الباهر بكف يده من فوق وجهه، وقام نصف قومة منزوياً فى ركن ظليل لا تغزوه الشمس، وتلفت حوله بحثاً عن أحد من أولاده فلم يجد". فهذه لغة تصويرية تقترب من لغة الشعر، وتحلق فى أجواء سحرية، حيث تتسرب أشعة الشمس من خلال فتحات الأبواب والشبابيك الوهمية ومن خلال سقف الحجرة. كيف؟! لا يمكن أن يتم هذا إلا من خلال رؤية سحرية للواقع. ولاشك أنه من بين الخصائص المهمة للواقعية السحرية البحث عن لغة تتواءم مع هذا التوجه الجديد، ولهذا يحكى لنا جابرييل جارتيا ماركيز أنه عندما فكر فى كتابة رواية عن الدكتاتور اللاتينى الأمريكى لم يكن من الصعب بالنسبة له أن يعثر على صورة الدكتاتور أو عالمه - فهو موجود ومكتمل - ولكن الصعوبة كانت تكمن فى السيطرة على لغة قادرة على الإحاطة بالواقع اللاتينى الأمريكى الغريب برمته.

### المخطوط

وهذه القصة تجمع أيضاً بين الواقع والسحر، ونجد هنا كذلك أن هذين العنصرين متوازنان كما فى القصة السابقة. فنصف قصة "المخطوط" الأول تقريباً واقعى أما نصفها الآخر فسحري، ونبدأ بالقسم الأول فنجد عم سيد يفتتح مكتبة لتجارة الكتب القديمة يسميها "السندباد الجوى" وهذا العنوان له دلالة لأن العرب القدامى عرفوا البحر والبر، أما الجو فأقصى ماتخيلوه أن يركب أحدهم بساطاً طائراً. وقد ملأ عم سيد مكتبته بجميع أنواع الكتب فى شتى العلوم بلغة واحدة هى العربية : الطب، والسحر، وعلوم السيمياء، والفلك والجغرافيا، وعلم الكلام، والفلسفة، وعلوم القرآن، والهرطقة، والأحاديث النبوية والخط العربى، وخرائط الأرض والبحر، وأساطير الأولين. وكان هذا الرجل متيمماً برائحة الكتب القديمة، لدرجة أنه كان يسمى هذه

الرائحة "برفان الزمن" يسعده أن يشمها، ويتمنى أن يأتى اليوم الذى تعبأ فيه فى زجاجات وتباع مثل أى روائح أخرى. ومنذ أن افتتح عم سيد المكتبة فى الصباح دون مراسم اللهم إلا قراءة آية الكرسي والمعوذتين غابت الشمس دون أن يأتى إلى المكتبة زبون واحد... كان المارة يتفرجون من بعيد ويندهشون لوجود هذه المكتبة الفاخرة فى حي شعبي فقير. ويتضمن هذا الجزء الواقعي حديثاً عن بوار بضاعة الكتب، ومن ذلك ماحدث لمكتبة ومطبعة محمد على صبيح، وكانت مكتبته معروفة بميدان الحسين رضى الله عنه، وكان من شيوخ الوراقين، لكن بضاعته بارت وأفل مع الأقلين.

وببدأً انتقلنا إلى القسم الثانى السحري من القصة بتمهيد يتمثل فى أن عم سيد عندما رأى أن حالة البيع والشراء متوقفة أخذ يتفقد الأرفف والكتب - كان ذلك بعد أن أغلقت المحلات الأخرى أبوابها وخفت الحركة فى الشارع تماماً وهنا ظهر له رجل غريب فى سمته وشكله طلب منه أن يبحث له عن مخطوط اسمه "قمر الأقمار". لكن سيد لم يكن قد سمع عن مخطوط بهذا الاسم.. المهم أن الرجل كان يظهر ثم يختفى، وفكر سيد فى أن المسألة تنطوى على مزحة سخيفة من أحد معارفه المولع بكائنات ماوراء الطبيعة، وأخيراً عثر فى أحد الصناديق التى لم يكن قد فكها قبل ذلك على مخطوط "قمر الأقمار"، لكن الأحداث تستمر لنفاجأ بعد قليل بأن المخطوط قد اختفى، والتفت سيد فلم يجد له أثراً وبهذا يقدم لنا خيرى عبد الجواد، فى هذه المجموعة، ثلاث قصص تدخل بحق ضمن هذا التيار العالمى الممتع والمعروف باسم "الواقعية السحرية"، لكن كتابة خيرى عبد الجواد - كما رأينا- تركز أكثر وأكثر على التراث العربى، أقصد تراث الحكى السحري الموجود فى إبداعاتنا العربية القديمة، لكنه فى الوقت نفسه استفاد من الواقعية السحرية القادمة من وراء البحار، على الأقل فى لفت نظره إلى مايتضمنه التراث العربى من كنوز سردية مثيرة للانتباه، فضلاً عن إجادة استخدام التقنيات الحديثة، لأننا من غير الإضافات التى قدمها تراث القص العالمى الحديث، لا نستطيع أن نعيد قراءة هذه الكنوز بروح جديدة تتفق مع قيم ومستجدات العصر الذى نعيش فيه.

## فتوحات قصصية

كلمة "فتوحات" صارت تستخدم فى الفترة الأخيرة للدلالة على الاكتشافات أو تمهيد طرق جديدة فى هذا الفن أو ذاك. ففى عام ١٩٩٨ -على سبيل المثال- صدر كتاب فى دمشق عنوانه "فتوحات البياتى المعروف بنور الشعر ومراثى" تحدث فيه ثمانون شاعراً وكاتباً عن البياتى بوصفه أحد الرواد الكبار فى شعرنا العربى المعاصر. والفتوحات لها أصداء قوية فى تراثنا الثقافى، خاصة عند الشيخ الأكبر محبى الدين بن عربى فى كتابه المعروف "الفتوحات المكية". وأنا فيما يتصل بمجموعة "قرن غزال" أستخدام كلمة الفتوحات للدلالة على أن مؤلفها خيرى عبد الجواد يقدم فى هذه المجموعة كتابية جديدة، رأينا طرفاً منها فيما سبق فى القصص الثلاث الأولى التى تقدم نماذج رفيعة من الواقعية السحرية.

والآن نتوقف عند القصتين الأخيرتين لنجد خيرى عبد الجواد، فى قصة "هوامش وتعليقات حول كتاب نزهة المشتاق إلى فضائل بولاق" يحول المقال إلى قصة مكتملة الأبعاد والعناصر الفنية، وفى القصة الأخيرة "تمارين على الكتابة" يحول مانسميه فى عرفنا الأدبى "شهادة" إلى قصة جميلة. وهذا إن دل فإنما يدل على أن الفنون الأدبية، خلال العقود الأخيرة، قد تداخلت بصورة لا مثيل لها. ومثلما حدث فى التنظيرات النقدية من ظهور علم عبر التخصصات يسمى "علم النص" أو علم "تحليل الخطاب" نجد فى الكتابات الإبداعية هذا التداخل الخلاق الذى ينطوى على ثراء تشكيلى ومعنوى فى غاية الأهمية.

ففى قصة "هوامش وتعليقات" يبدأ الراوى بالحديث عن النسخة التى بيده من المخطوط، والتى لا تختلف كثيراً عن تلك التى أصدرتها مطبعة بولاق عام ١٧٠٦. والتى تم اكتشافها على يدى المستشرق البريطانى ريتشارد بيرتون بعد أن أتم ترجمتها وطباعتها فى العام نفسه بالإنجليزية. ويمضى الراوى فى هذا الحديث عن المخطوط وناسخه، الذى كان هو نفسه ناسخ مخطوط رحلة ابن فضلان إلى بلاد الروس



والصقلية والبلغار. ثم تنتقل إلى عنوان جانبى هو "والمخطوط حكاية" وتتمثل هذه الحكاية فى أنه تلقى مكالمه من صديق صحفى مهتم مثله بالمخطوطات، وأثناء ذهابه إليه انتال تيار وعيه لأنه أخذ يتخيل سيناريوهات مختلفة عن سبب هذا الاستدعاء، كما يقدم لنا وصفاً لمكتبه فى الدور قبل الأخير من المبنى الجديد، والدور كله، ثم ذهب إليه فأخبره بعثوره على هذا المخطوط "نزهة المشتاق إلى فضائل بولاق"، وأنه يريد منه أن يكتب له مقدمة تعرف بالكتاب وتقارن بين ماهو مدون فيه وماهو موجود فى بولاق الآن. وهنا تنتقل إلى أهم جزء فى القصة وهو الحديث عن المخطوط، ثم وصف بولاق فى ذلك الزمن البعيد ووصف نيلها، وكيف كانت عامرة بالدور والأسواق والحمامات والمساجد والجوامع والبساتين التى تنتشر فى كل مكان. ثم يتساءل : كيف أصف حال أهل بولاق الآن ؟ إن حالهم لا يسر عدواً ولا حبيباً. هل أصف بولاق القديمة بناسها النائمين على الطوى ؟ هل أصف حواريتها الضيقة مثل شق هزيل ؟ الناس يعيشون فى الحواري أكثر مما يسكنون البيوت.. إلخ، ثم يتحدث عن العشوائيات ويصف منزلاً عشوائياً قديماً أيلأ للسقوط، ثم ينتقل إلى ذكر مجيء محمد بن عبد الجواد أول من تعلم صناعة البناء واستيطانه فى أرض بولاق وإعادة إعمارها على يديه، ولا شك أن خيرى عبد الجواد فى هذا الجزء يقدم لنا نوعاً من السيرة الذاتية، ثم يذكر نادرة حدثت فى بولاق.. وهكذا ينتقل القاص من تقنيات المقال إلى تقنيات القصة فى براعة وإحكام يؤيدان إلى التشويق والمتعة. وهو فى كل هذا يبدو مثل من يمسك أداة تطبيب ينكأ بها هذا الجرح أو ذاك. ولاشك أن هذه النقطة بالذات جعلتني أتيقن من أن خيرى عبد الجواد قد قرأ خورخى لويس بورخيس واستوعبه جيداً، لأن بورخيس هو صاحب الفتوحات الكبرى فى هذا المجال. ومثلما ينقلك بورخيس إلى معلومة من هنا وأخرى من هناك نجد خيرى عبد الجواد قد فعل نفس الشيء فى هذه القصة، ففيها ثراء فى المعلومات حول المخطوطات، وأهميتها، وطرق نشرها، والاهتمام بها، وصنوف الأدب التى تشتمل عليها مثل الشعر والنثر، وأدب الرحلة، والخطط والنوادر والملح وغير ذلك.

ونأتى أخيراً إلى قصة "تمارين على الكتابة" لنجد خيرى عبد الجواد يقدم لنا قصة فى صورة شهادة أو شهادة فى صورة قصة، بطلها اسمه سعيد فرحان، هذا الذى عندما يبدأ الكتابة يكون داخلاً فى جحيم الكلمات، ولا يخرج قبل أن ينتهى من قصته أو روايته. أما الحجرة التى يجلس بها فمكدسة بالكتب والمجلات التى تحتوى آلاف القصص، وآلاف الروايات، وآلاف السير الذاتية، وكتب الفكر والفن والفلسفة والمنطق وعلم النفس والميتافيزيقا، فضلاً عن الكتب التى قام هو نفسه بتأليفها. وسعيد فرحان وحيد وتعبس، وقد كسر قلمه ذات مرة أمام وكالات الأنباء العالمية احتجاجاً على أوضاع العالم وأعلن اعتزاله الكتابة، لكن السبب الحقيقى فى اعتزاله الكتابة، والذى أعلنه همساً فى سره هو أنه أفلس تماماً ولم يعد يعرف كيف يكتب، حتى تلك الخبرات التى اكتسبها طوال مزاولته لمهنة الكتابة لم يعد يتذكرها. وهنا يعيدنا الراوى إلى فترة ماضية هى طفولة الكاتب عندما بدأ الكتابة على شكاير الأسمنت التى كان يحضرها أبوه إلى البيت بعد انتهاء عمله. ويعود الراوى إلى حالة الوحدة والتعاسة وخيبة الرجاء فيذكر (والسرد على لسان الشخص الثالث) أنه، أى سعيد فرحان، بعد أن ملأ الدنيا كتابة متواصلة بلا انقطاع رحلت أفكاره الملهمة فجأة، لكنه يتذكر لحظات إلهامه فيطيل الحديث عنها، خاصة مايتعلق بإيقاعات الكتابة. فما من رواية أو قصة كتبها إلا على إيقاع كان يطن فى رأسه. كل كتابة لها إيقاعها الخاص. ومن أهم النصائح التى قدمها فى هذا الشأن أن على الكاتب أن يغير من إيقاعاته وإلا وقع فى النمطية. ثم يقدم سعيد فرحان على إجراء محاكمة سريعة لنفسه، وهذه المحاكمة تأتى لصالحه لكن حالته النفسية نتيجة الأوضاع المتدهورة حوله تجعله يكتب وسط الصفحة، بالخط العريض : "أنا كاتب يفتقد الإيقاع". ولعل اقتناعه بذلك هو الذى جعله يتوقف عن الكتابة. ثم يقدم تحت عنوان "كيف تكتب القصة القصيرة ؟ مجموعة من النصائح مثل : إن الجملة الأولى فى أية قصة هى الأصعب، وأن قرار كتابتها هو من أخطر القرارات التى يمكن اتخاذها، فهو أصعب مثلاً من قرار شن حرب نووية.. هكذا كان يتصور

أيامها، أى أيام كان يكتب<sup>(١)</sup>. وهناك نصيحة أخرى مهمة يحسن أن تلم بها هنا، تقول : "عرض أفكارك الرئيسية، ثم حوِّم قليلاً حولها، شرِّقْ وغرِّبْ، ارتد إلى الوراء قليلاً، هات تنفاً من ذكريات طفولتك، أصدقائك، وجيرانك، امزجها ببعض قراءاتك فى مواضيع شتى، اتكى على التراث قليلاً فيغنى قصتك، ولا ترجع إلى موضوعك الرئيسى الذى بالطبع تكون قد نسيتَه - فلا تنسَ أرجوك- إلا قبل النهاية بقليل، ثم الدغ كالنحلة وفر هارباً بعد أن تجعل النهاية مفتوحة، وهذا يعطى القصة أو الرواية تأويلات مختلفة". ثم تأتى بعد ذلك الوصايا السبع فى كتابة القصة، وأخيراً تنتهى القصة بهذه الجملة الدالة : "كانت الصفحات قد امتلأت فتوقف قليلاً، وأخذ يقرأ ماكتبه وهز رأسه، وأمسك القلم مرة أخرى وكتب أسفل الصفحة جملة أخيرة : كل هذا هراء".

ولاشك أننا لو طلبنا من خيرى عبد الجواد أن يقدم لنا شهادته عن كتابته للقصة القصيرة فسوف يقدم لنا هذه الشهادة، التى هى أيضاً قصة بكل المقاييس أو المعايير الفنية لكتابة هذا النوع الأدبى. فالحكاية فيها بارزة ومشوقة وممتعة : قصة سعيد فرحان الذى كتب أعمالاً مهمة، لكن الأوضاع البائسة من حوله وكذلك الأوضاع العالمية المتدهورة جعلته يفلس أو يُجبل، بمعنى أنه صار يفتقد القدرة على الكتابة. كذلك يستخدم الكاتب تقنيات حديثة كالعودة إلى الوراء، والمونولوج الداخلى، والتداخل بين الراوى وبطل القصة، حتى لو كان السرد على لسان الشخص الثالث أو الراوى العليم بكل شئ. إضافة إلى استخدام القاص لنفس النصائح التى قدمها لنا سعيد فرحان فى القصة مثل عرض الأفكار الرئيسية ثم التحويم قليلاً حولها، والمجىء بنتف من

(١) يقول جابريل جارتيا ماركيز فى حوارهِ المذكور مع بلينيو ميندوتا ص ١١١ عندما سألَه عن أصعب لحظة بالنسبة له فى رواية "مائة عام من العزلة" : أصعب لحظة كانت هى لحظة البدء. فمازلت أذكر جيداً اليوم الذى أنهيت فيه، بصعوبة بالغة، الجملة الأولى، وعندئذ سألت نفسى وأنا فى حالة رعب : ماذا سيكون الأمر بعد ذلك ؟. والواقع أنى حتى بعد أن عثرت على المركبة وسط الأحرار لم أتصور حقيقة أن ذلك الكتاب يمكن أن يصل إلى أى مكان. لكن بدءاً من تلك اللحظة (أى كتابة الجملة الأولى) صار كل شئ عندي كأنه نوع من الاحتدام، إضافة إلى أن ذلك كان مسلياً جداً.

ذكريات الطفولة... إلخ وعرضه لأفكار تخص مهنة الكتابة، مثل قوله إن العظماء لم يكونوا يحتاجون إلى أدوات للكتابة لأنهم يخترعون أدواتهم الخاصة. هناك كذلك التغلغل في أعماق الشخصية وعدم الاكتفاء بالجوانب الخارجية أو الظاهرة، وهذه خاصية تميز الفن الحديث كله، فداخل الإنسان عالم قائم بذاته أكثر عمقاً وخبرة وصدقاً من عالمه الخارجى. كما تتمثل براعة الراوى فى إحاطته بكل جوانب الموضوع، فهو مثلاً عندما تأهب لتقديم الوصايا السبع لم يتذكر منها إلا أربعاً، ومن ثم جاء تعليقه على ذلك على النحو التالى : "عصر ذهنه على يتذكر بقية الوصايا، لكنها انمحت تماماً من ذاكرته، فهز رأسه تأسفاً. حتى الذاكرة أفلتت منه هى أيضاً. يحدث ذلك كثيراً خاصة فى الآونة الأخيرة : فقدان مفاجئ فى الذاكرة يجعله ينسى أقرب الأشياء إليه.. إلخ". أى أنه مثلما فقد القدرة على الكتابة يحدث كثيراً أن يفقد الذاكرة، وكل هذا سببه الأوضاع المؤسفة التى يراها كل يوم حوله أو تنقلها وكالات الأنباء العالمية. وهكذا يستخدم خيرى عبد الجواد كل إمكانياته وأدواته القصصية ليقدم لنا فى هذه المجموعة "قرن غزال" قصصاً ممتعة تفتح مسارات جديدة لفن القصة العربى الذى تطور فى السنوات الأخيرة ونضج بصورة تثير الإعجاب كما تثير الانتباه. ويبقى فى الختام أن أقول إن "قرن غزال" هو عنوان للمجموعة وليس عنواناً لأى قصة، لكنه عنوان دال يغوص بنا فى عمق التراث القصصى العربى، كما يغوص فى عمق الحياة الشعبية، والتى تأخذ حيزاً مهماً أيضاً فى هذه المجموعة.

## المؤلف فى سطور :

د. حامد أبو أحمد.

- دكتوراه فى الأدب الإشبانى من جامعة مدريد فى مارس عام ١٩٨٣ بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف، وكان عنوان الرسالة "جوانب فى شعر خوان رامون خيمينيث".

- عميد كلية اللغات والترجمة - جامعة الأزهر من ٢٧/١٠/٢٠٠٤م إلى ٢٧/١٠/٢٠٠٦م .

- عضو مجلس إدارة اتحاد كتاب مصر وعضو نادى القصة ، وجمعية الأدباء.

- ألف ١٤ كتابا فى الأدب والنقد والعلاقة بين الأدب العربى والأدب الإشبانى .

- ترجم عن الإشبانية ستة أعمال أدبية ونقدية .

- حاصل على جائزة مؤسسة يمانى الثقافية التى تمنح باسم شاعر مكة محمد

حسن فقى عن الإبداع فى نقد الشعر لعام ٢٠٠٧م عن كتاب "تحديث الشعر العربى - تأصيل وتطبيق" الصادر عن هيئة قصور الثقافة فى مصر عام ٢٠٠٤م .



ظهرت الواقعية السحرية نتيجة لمجموعة من العوامل الفاعلة والمؤثرة من أهمها التطور الإبداعي العالمي في الرواية والقصة. وتقوم الواقعية السحرية على ثلاثة ارتباطات أو جوانب أساسية، وهي: الجانب العجائبي الذي تمثل قصص ألف ليلة وليلة و"حواديت الجادات" ركيزته القوية، والجانب الأسطوري على نحو ما يقول خورخي لويس بورخيس "إن الأسطورة تقع في بداية الأدب وفي منتهاه"، والجانب السيريالي الذي كان بمثابة ثورة في التحولات التي حدثت في الأدب المعاصر. وهذا الكتاب يحاول تقديم نماذج للواقعية السحرية في الرواية العربية المعاصرة، فضلاً عن دراسة جذور هذا التوجه في التراث العربي الذاهر بالكثير من الكتابات التي تؤسس لهذا التيار في الثقافة العالمية وفي إبداعنا العربي الحالي.